

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año VI. Núm. 11
1º Semestre 2000

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



LUIS SUÁREZ ÁVILA

CHISPA, FUENTES, PAISAJE E INTERPRETACIÓN CABAL DE LORCA

IVO HERMANS

EL FLAMENCÓLOGO BELGA, NOS HABLA DE SU LIBRO «DUENDE»,
ESCRITO EN NEERLANDÉS, Y NOS TRADUCE ALGUNAS DE SUS PÁGINAS

RICARDO RODRÍGUEZ COSANO

JUANITO MOJAMA, DULZURA EXPRESIVA DEL CANTE FLAMENCO

BERNARD LEBLON

LA SUBJETIVIDAD DEL FLAMENCO

FÉLIX GRANDE / MANUEL RÍOS RUIZ

DE CUANDO EN AGOSTO DE 1983 FUE RECIBIDO EL POETA FÉLIX GRANDE,
COMO MIEMBRO NUMERARIO DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

TOMÁS BORRÁS Y JULIO MARISCAL MONTES

JEREZ, SOLERA DEL CANTE JONDO Y REFLEXIÓN PARA UN ESTUDIO DE LA SIGUIRIYA

JUAN DE LA PLATA

EL FESTIVAL DE BAILE DE JEREZ, UN ÉXITO

ANTONIO MÁRQUEZ, PREMIO DE LA CRÍTICA CONCEDIDO POR NUESTRA REVISTA

POESÍA: COPLAS DE PACO SALGUEIRO

PAGINAS DE INFORMACIÓN





REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA
Año VI. Núm. 11 - 1º. Semestre 2000

SUMARIO

CHISPA, FUENTES, PAISAJE E INTERPRETACIÓN CABAL DE LORCA Luis Suárez Ávila	3
EL FLAMENCÓLOGO BELGA, IVO HERMANS, NOS HABLA DE SU LIBRO "DUENDE", ESCRITO EN NEERLANDES, Y NOS TRADUCE ALGUNAS DE SUS PÁGINAS Ivo Hermans	15
JUANITO MOJAMA, DULZURA EXPRESIVA DEL CANTE FLAMENCO Ricardo Rodríguez Cosano	23
LA SUBJETIVIDAD DEL FLAMENCO Bernard Leblon	27
DE CUANDO EN AGOSTO DE 1983 FUE RECIBIDO EL POETA FÉLIX GRANDE, COMO MIEMBRO NUMERARIO DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA Félix Grande / Manuel Ríos Ruiz	37
JEREZ SOLERA DEL CANTE JONDO / REFLEXIÓN PARA UN ESTUDIO DE LA SEGUIRIYA Tomás Borrás / Julio Mariscal Montes	49
EL FESTIVAL DE BAILE Y DANZA DE JEREZ, UN ÉXITO Juan de la Plata	55
PREMIO DE LA CRÍTICA AL ESPECTÁCULO "DESPUÉS DE CARMEN" DE ANTONIO MARQUEZ Y SU COMPAÑÍA	73
FLAMENCO EN JEREZ 2000 XXXIII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS	75
POESÍA: COPLAS DE PACO SALGUEIRO Francisco Salgueiro	79
PAGINAS DE INFORMACIÓN	81
PORTADA: "EL JALEO". John Singer Sargent (American, 1856-1925) The Isabella Stewart Gardner Museum, BOSTON, Massachusetts (U.S.A.)	



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA de la Universidad de Cádiz.

Director: JUAN DE LA PLATA

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

Manuel Naranjo Loreto

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín)

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - D.P. 11080

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ y

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso
expreso de su autor y de la Dirección de la misma.*



CHISPA, FUENTES, PAISAJE E INTERPRETACIÓN CABAL DE LORCA

LUIS SUÁREZ AVILA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

*A la buena memoria de Jimena Menéndez-Pidal Goyri,
mujer pionera de la Generación del 27.*

Federico García Lorca fue un transgresor. Pero un transgresor umbilicalmente unido a la tradición. Y es que la tradición —de **tradere**— es el resultado provisional y efímero de muchas entregas y desentregas del "testigo" cultural; la integración de fermentos diversos, en estado de continua ebullición y movimiento, de "contaminaciones" y préstamos mutuos, de acciones y omisiones que van desde el olvido creador o la heterodoxia forjadora, hasta el surrealismo inconsciente e incontrolado o la anacrónica y dinámica alter-nancia verbal... En suma, transgresión, al cabo. La tradición tiene un algo de frescura fértil, de brote, de renuevo botánico. Por eso Lorca **"Fue un creador/ y un jardinero./ Un creador de glorietas/ para el silencio"** que es lo que él le achaca y escribe de Silverio Franconetti.

La "entronización" de Lorca, como había presagiado Ricardo Baeza, en 1927, pasaba necesariamente por la publicación del **"Romancero gitano"** que ya circulaba, desde el otoño de 1923, manuscrito, con variantes y adiciones, tanto en lecturas públicas y cenáculos poéticos, como parcialmente publicado en revistas de poesía. Pero, en pocas semanas, en 1928, "la friolera de 3.500 ejemplares" que sacó la editorial de la Revista de Occidente, se habían agotado y Federico se hace definitivamente famoso.

Algo parecido estuvo sucediendo con su **"Poema del cante jondo"** que circula, casi acabado, desde noviembre de 1921 y no aparece en letras de molde, como libro, hasta diez años después, en 1931, con afeites, añadidos y omisiones dignos de tener en cuenta.

Antes del período que va desde 1921 a 1934, en que descubre y frecuenta la otra Andalucía, "Andalucía La Baja", Federico utiliza un paisaje andaluz ambiguo. Una de dos: o se equivoca de paisaje o crea un paisaje equívoco. Y es que el paisaje, para Federico, es una exigencia de su subconsciente. Nos lleva a otra parte, pero él se traslada con su paisaje nativo, como quien viaja y se lleva su almohada.

Le seduce la Andalucía real. La busca. Hace materia poética de lo antipoético; sublima lo tópico en un metisaca continuo de imágenes, me-



táforas e incluso fórmulas robadas; dota de misterio y espiritualidad a lo vulgar y tabernario; transmuta los mitos y la observación empírica de la Naturaleza; descoloca perspectivas y a veces reinventa lo cósmico andaluz y lo universaliza.

Antes, su horizonte estético de Andalucía lo habían conformado la lectura minuciosa de los **"Cantos populares españoles"** de Rodríguez Marín o la **"Colección de cantes flamencos"** de 1881 que recogiera "Demófilo". No le fueron ajenas las continuas prédicas de aquel beatífico santón adorable que fue Falla, incomprensiblemente teñidas de un enfermizo y falso orientalismo heredado de la maurofilia romántica que el gaditano, ciega e inexplicablemente, cultivaba y alimentaba, seducido por el atractivo telón de fondo de Granada.

Desde, por lo menos, 1920, Federico ha conectado con la tradición oral y ha empezado a preocuparse de ella. En Buenos Aires, en 1933, Lorca calcula que son diez años, pero son algunos más, trece. Él había dicho: **"Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso"**. Antes, el año 1930, en invierno, se encuentra con Ignacio Sánchez Mejías en Nueva York y armoniza, para la Argentinista, varias canciones: "Los cuatro muleros", "Los pelegrinitos", "Debajo de la hoja..."

En 1927, a Federico, ya se le había colgado el sambenito de "gitano". Se lo reprocha a Bergamín y se lo puntualiza a Ernesto Giménez Caballero. Más de una vez, desespera de su **"gitanismo"**: **"Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de las agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas. No..."** Así escribió a Jorge Guillén.

Pero, contra lo que pudiera pensarse, sigue: pocos días antes de marcharse para Granada, en julio de 1936, en **"El Heraldo de Aragón"** se dice que tiene entremanos una comedia andaluza. "Se trata de un poema evocador de los cafés cantantes de Sevilla. No tiene título aún. Pero por lo que se conoce y por lo que anticipó el poeta y dramaturgo, promete ser algo grande. Desfilarán por la escena los tipos más famosos del café El Burrero de Sevilla". Sabemos que la obra se llamaría **"El poema del café cantante"**, inspirado en un episodio de la vida de Rosario "La Mejorana", gitana de Cádiz, bailaora genial y madre de Pastora Imperio.

El ambiente, por tanto, le ha subyugado y sigue buscándolo con la perseverancia del arqueólogo y, en verso o en prosa, va dejando vestigios de lo provechoso de su búsqueda. El resultado es un gran retablo de las Andalucías, que rebasa sus propios límites. Es el Panteón —en el sentido del total sagrado— de todos los mitos andaluces.

A la chispa que encendió su **"Romancero"**, al **"Poema del cante jondo"**, a sus fuentes, a sus paisajes y a la interpretación cabal de algunas de sus imágenes y metáforas voy a intentar un acercamiento provisionalísimo, jugando con material inédito y editado y con impresiones que he recogido de personas que le fueron cercanas.



JIMENA Y LORCA

En marzo del 89 pasé unos días en Madrid. El 2 de marzo, por la noche, en "El Corral de la Morería", cuando ya habían cerrado, tomando unas copas con mi amigo el guitarrista Félix de Utrera, recogí al cantaor gaditano Manuel Díaz Fernández, "El Flecha", un impresionante texto del romance de Bernardo del Carpio (Con cartas y mensajeros). Al día siguiente, por la mañana, me enteré que Jimena Menéndez Pidal estaba, en la Clínica Nuestra Señora del Rosario, de Príncipe de Vergara, ingresada por una dolencia en una pierna. Tan pronto como lo supe, me apresuré a mandarle el ramo más grande de rosas que he visto y una carta con el texto del romance recogido. "Ahí le mando estas flores nuevas y este romance viejo", le escribí.

Por la tarde, el mismo día 3 me decidí ir a visitarla en su habitación. Estaba sentada en un sillón, cubiertas sus piernas con una manta y acompañada por su sobrina Enriqueta Galmés de Fuentes, monja de la Asunción, y la hija de Ana Valenciano.

Jimena, que siempre me profesó -y yo le profesé- un gran cariño y tuvo conmigo muestras impagables de generosidad y simpatía, estuvo aquella tarde muy locuaz y yo, como si fuera la última vez que la viera, que fue la última, estuve atento a cuanto contaba.

Y la conversación se desvió, la desvié, por la excursión de don Ramón, su padre, y de ella misma, a Granada, en septiembre del año 1920.

Jimena me contó cómo su padre acababa de formar parte en el tribunal de las oposiciones a una cátedra de latín de la Universidad Central. Aspiraba a ella el profesor de Jimena. Pero la cátedra no la obtuvo el desdichado. Para evitar represalias con su hija, don Ramón no la presentó en junio y decidió trasladar la matrícula a la Universidad granadina, para septiembre. Así es como don Ramón y Jimena, llegan a Granada el año 20. El Rector, Fernando de los Ríos, les presentó a un muchacho, alumno suyo, que cursaba, a la vez, Derecho y Filosofía y Letras. Él sería el cicerone del padre y la hija. El muchacho, de apenas 22 años, era Federico García Lorca que anduvo muy dicharachero con ellos y les mostró todas las maravillas habidas y por haber de la ciudad de la Alhambra.

Pero una cosa no sabía aquel muchacho: que el Romancero seguía vivo en la memoria de la gente iletrada, vivía en variantes y que también era posible recogerlo en Granada.

En aquel momento, Jimena se me representaba, hermosa, bellísima, joven, con los recién cumplidos 20 años, como la retrató el escultor Julio Antonio en el busto de bronce que está en la biblioteca de Don Ramón, en Chamartín, de perfil, ante el balcón, por donde sigue divisando los olivos, las jaras, el madroño y los tordos, o como la describe en "Memorias de la melancolía" su prima María Teresa León: "Jimena... en verde oliva, como era ella, con los ojos verdes, con el halo verde de su resplandor. Yo era la chica pequeña que nada sabía aún, pero que miraba. Y aquella prima mía era mi primer tropiezo con la belleza".



Reinaba yo en la contemplación de aquellas imágenes de Jimena y a Jimena la tenía viejecita, sentada, pionera, activa y trabajadora hasta hacía poco, ante mí, hablándome.

El caso es que concluí que Jimena, después de haberme relatado los pormenores de la excursión, había sido la chispa, la causa, el primer impulso, la posibilitadora, de una obra poética sin parangón: el "Primer Romance-ro gitano", de Lorca.

En aquella excursión conoció Federico el Romancero oral. Adquirió conciencia de su existencia y de qué formas se podría encuestar a los portadores de esta tradición.

Y no es que Federico mintiera cuando escribió mucho después: **"¿Qué sería de los niños ricos si no fuera por las sirvientas, que los ponen en contacto con la verdad o la emoción del pueblo?... Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otros sirvientes más humildes, están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses. Los niños ricos saben de Gerineldo, de don Bernardo [?], de Tamar, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas..."** Y evocó a las criadas de su casa Dolores "La Colorina" y Anilla "La Juanera". Federico no mintió, pero al conocer el Romancero tradicional, vivo, de la mano de Don Ramón y de Jimena, "rememoró", cayó en la cuenta, puso en valor algo lejano e impreciso, que no recordaba o se le perdía en la nebulosa de la niñez. O, acaso, después, con el tiempo, Federico apeteció que así debía haber sido.

Don Ramón dejó unas notas manuscritas que leo y releo con especial cariño. En la visita a Granada les acompañó, escribe, "el joven Federico García Lorca, quien se mostró muy animado y amable". En esta excursión don Ramón recogió algunos romances de la tradición oral a los gitanos José Maya Campos **El Piña**, que los había aprendido de un muchacho en Motril, mientras hacía el servicio militar, y a Isabel Leandro Campos **La Santa**, gitana de 60 años, natural de Lorca (Murcia) de donde salió con doce años y, donde, decía, aprendió "un regular repertorio".

"Una rápida visita por los barrios populares me puso en relación con gitanos granadinos de la clase pobre que sabían muchos romances", sigue escribiendo Don Ramón. No obstante no encuentra ninguno de tipo épico ni histórico y, los que halla, en nada difieren de los que cantan tradicionalmente los campesinos de cualquier región española. Pero no era el "Romancero de los gitanos", que descubre Estébanez, redescubre Manrique de Lara, halla de nuevo Alvaro Picardo y la casualidad hace que yo lo siga encontrando viviente entre los gitanos bajoandaluces.

No. Aquella excursión terminó más pronto de lo que don Ramón hubiera deseado. "La falta de tiempo -escribe en sus notas-, fue salvada con la oferta de recogerlos que nos hizo el joven Federico García Lorca..." quien, por lo que parece, descubrió con Don Ramón y con Jimena el Romancero oral "que le revelaba un escondido aspecto de Granada desconocido de los granadinos".

García Lorca no envió después ningún romance a Menéndez Pidal. Tan sólo algunos de los que se recogieron en aquellas jornadas granadinas se conservan manuscritos, con letra de Federico, en el Archivo Menéndez Pidal.



Así don Ramón, años después, en "Romancero Hispánico", se lamentaba de que "juventud y poesía le hicieron olvidadizo de su oferta y García Lorca no volvió a intimar con la oscura y difícil tradición, aunque sí con los gitanos. Entre ellos, en vez de escondidos y maltrechos romances viejos, oía fácilmente romances vulgares y pensó enaltecer esa vulgaridad... aplicándose a transfigurar ese género ínfimo con genial fuerza imaginativa, maravillosa metaforización y poderoso lirismo".

Otros muchos aspectos del viaje de Jimena y don Ramón siguen aclarando las notas de éste: "En la placeta de San Nicolás las muchachitas del barrio me recitaban a porfía los romances con que solazan las noches del verano; su repertorio es corto, unos seis u ocho romances". Evidentemente no estaba hablando de muchachitas gitanas, pero añade: "Más difícil era la tarea entre los gitanos del barrio de San Cristóbal, adonde fuimos atraídos por la fama de uno de ellos, llamado **El Piña**, que sabía muy bien **el Gerineldo**. Los vecinos van apareciendo y agolpándose en los desmontes que forman el techo de sus cuevas. Entre el recelo de aquella miserable vecindad, que a menudo tiene que ver con la policía y el juzgado, logramos que fuesen a sacar de la taberna del **Borrachito** al famoso **Piña**, el cual llegó ante nosotros con la mirada soslayada y recelosa, acompañado de un amigo que en su silencio, adoptaba arrogantes posturas de desafío: **¡Cómo que van a venir ustés sólo por el Gerineldo!** La tranquilizadora oferta de una propina disipa luego toda desconfianza y pronto pudimos escuchar el **Gerineldo** de boca de aquel gitano. Al olfato del dinero salieron de su pobres cuevas las gitanas de la vecindad y allí, entre el grupo de ellas y sus harapientos chicuelos que nos rodeaban como moscas, fuimos sacando noticia de multitud de romances que, en aquel barrio se cantaban".

Así es como García Lorca se convierte en recolector de romances. Así es cómo, de pronto, salta el tema de Tamar, Altasmare, en boca de un gitano de Granada. En octubre de 1920 García Lorca está ya en Madrid, en la Residencia de Estudiantes. Allí ha prometido a su padre que terminaría Filosofía y Letras. Pero, el haber descubierto el filón de Tamar y sus posibilidades líricas le subyuga.

Jorge Guillén escribe: "**Thamar y Amnón**. ¿Por qué un tema bíblico en el **Romancero [Gitano]**? Entre otras causas, porque el poeta, acompañando a don Ramón y Jimena Menéndez Pidal en su visita al Albaicín, escuchó entre los romances cantados por los gitanos el de Altasmare: Tamar. (También el poeta guardaba en su librería granadina **Los cabellos de Absalón** de Calde-rón y lo había leído)". Otros opinan que el romance que recrea Lorca es tributario de la tradición oral y de la tragedia de Tirso de Molina "**La venganza de Tamar**", sobre todo de sus dos primeros actos. Manuel Alvar, decididamente, atribuye la inspiración al romance tradicional.

El caso es que cuando compone su Tamar, Federico lo lee a sus amigos de la Residencia de Estudiantes. Hasta 1923 no se ha decidido a emprender esa obra poética que culminaría, pulida y acabada, en 1928. "Thamar y Amnón" es el broche, el último poema del "**Romancero**".

En medio de aquellas fechas, 1920 y 1923, han sucedido multitud de cosas. Entre ellas, en 1921 tiene casi acabado el "**Poema del cante jondo**"



(aunque algunas de sus **"Viñetas flamencas"** las escribe y publica en **"Verso y prosa"** en abril de 1927 y el libro completo termina por publicarse en 1931) y ha ocurrido el fracaso del "Concurso de Cante Jondo", en Granada, el Corpus del año 1922.

FALLA, LORCA, PICARDO...

Quedó demostrado que Granada no era la cuna. Falla, Lorca, y todos los intelectuales que promovieron el Concurso de Cante Jondo, se equivocaron. Ni Granada era la cuna, ni Granada tenía nada que decir en cuestión de cante. La misma preparación del concurso estuvo orientada a salvar del alma popular, algo que no era popular. Ya lo había dicho, en 1881, "Demófilo". Entre los muchos errores estuvo el de tratar de enseñar a cantar, unas semanas antes del Concurso, mediante placas de gramófono, a los aficionados granadinos. Y ocurrió lo que tenía que ocurrir: que ganaron los premios el casi niño Manolo Caracol, que llevaba a sus espaldas toda la genealogía cantaora de Cádiz y de Sevilla que fueron los Ortega, y Diego Bermúdez Cala, "El Tenazas", natural de Morón de la Frontera, viejecito, cuarterón por Bermúdez, aquejado de un dolencia de pulmón por mor de una antigua puñalada, cantaor que había bebido en las fuentes de Silverio y, a través de él, de las de El Fillo. Lo de Frasquito Yerbabuena, no fue más que una anécdota.

Don Francisco de Paula Valladar, cronista oficial de la provincia de Granada, ya lo había advertido en la revista "Alhambra", en febrero de 1922: "Soy entusiasta de la fiesta de los cantos populares granadinos, pero dejémonos del cante jondo. Corremos, no lo olvide el Centro, el peligro gravísimo de que esa fiesta pueda convertirse en una **españolada**".

Pero el Centro Artístico Granadino, anunciaba en el **Defensor de Granada**, el 11 de mayo de 1922, el establecimiento de una "Escuela de Cante Jondo", con toda urgencia, que "había comenzado a funcionar con gran animación... contándose para las enseñanzas con un excelente gramófono y una rica colección de discos del clásico cante".

Falla, para apoyar al concurso de Granada, se puso en contacto con su amigo el mecenas, erudito y bibliófilo gaditano Alvaro Picardo Gómez y le sugirió organizar en Cádiz un Concierto de Cante Jondo. Éste se celebró en la Academia de Santa Cecilia el 18 de junio de 1922 y comenzó a las nueve de la noche. Picardo organizó y costó el "concierto" y, como es lógico, no tuvo que enseñar a cantar a nadie. Se limitó a buscar a quienes eran portadores de la tradición: a los hijos de Enrique "El Mellizo", a Antonio Jiménez y a Enrique Jiménez "Er Morsilla". El tocaor fue Manuel Pérez "El Pollo", discípulo de Patiño el famoso maestro gaditano.

Alvaro Picardo tuvo de donde escoger. En cualquier rincón de los barrios de Santa María, del arrabal del Matadero, del Pópulo, de la Viña... Estaban vivos, además, Soléa la de Juanelo, Diego Antúnez, Enrique y Luisa Butrón, Ignacio Espeleta y su hermano El Pollo Rubio, Rosa La Papera, Juan El Caoba, Chele Fateta, Aurelio, Manuel Ortega, Chiclanita, Macandé, Charol,



Remedios Fernández, Joseico, Pepe El Límpio, Luis El Compare... todo el estado mayor del cante y del baile de Cádiz. E iba despuntando, en la intimidad de las casas gitanas, toda una constelación que iluminaría, con los años, el firmamento flamenco.

En el "concierto" gaditano surgieron, como por ensalmo, cantes que habían estado soterrados, pero que pertenecían a líneas familiares de sus intérpretes y se habían forjado en el solar donde se estaban produciendo: las siguiiriyas del portuense Tomás El Nitri, las de los gaditanos Curro Dulce, Andrés "El Loro" y Enrique "El Mellizo" ; soleares de Cádiz y de Paquirri "El Guanté", serranas por el estilo de Tomás "El Nitri", polos, la caña de "El Fillo", saetas viejas, martinetes, el romance de Bernardo del Carpio y el del Moro Alcaide (Moro Tarfe) que fue el apoyo literario del enigmático cante por "gilianas". Aquí, en Cádiz, sí que estuvo presente la llama viva de la tradición oral, casera, doméstica, hermética.

Por eso, ya Lorca cuando quiere decir algo sobre el cante o sobre los gitanos - se ha escrito - abandona la Andalucía de guardarropía romántica y equívoca de un "Chorrojumo" y el Sacromonte y se planta en la Andalucía del Observatorio de San Fernando. Su conversión se operó lentamente, pero no cerró en falso.

Por lo pronto, la Semana Santa del año 21, la pasan en Sevilla Falla, Federico y su hermano Francisco. Allí es donde conocen a Manuel Torre que será luego **"el hombre con mayor cultura en la sangre que he conocido"** y que sorprende a Falla cuando afirmó que **"todo lo que tiene sonidos negros tiene duende"**. En Granada, durante el Concurso del año 22, Manuel Torre, prosigue su amistad con Falla y Lorca, porque interviene en algunas fiestas privadas que organizan. Luego, el 27, en "Pino Montano", el cortijo sevillano de Sánchez Mejías, con la excusa de Góngora, se desemboca en juergas nocturnas a las que acude el cantaor jerezano. Para mí que es Ignacio Sánchez Mejías quien transfigura a Lorca y lo pone definitiva y visceralmente en contacto con Andalucía La Baja.

En Cádiz, Lorca intima con Pastora Pavón, "La Niña de los Peines", **"sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael El Gallo"**, que cantaba en una tabernilla gaditana. En Cádiz, se oficia una reunión flamenca a la que asiste Lorca y **"allí estaba Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana,... Allí Eloisa, la caliente aristócrata, ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con un Rothschild porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Florida que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión, y en un ángulo, el imponente ganadero Don Pablo Murube, con aire de máscara cretense"**.

Por cierto que Juan Antonio Campuzano, el poeta de Puerto Real, afirma que los Florida no son otros que los "Melu" de Cádiz, según confesión del propio "Perico El Melu", y que Joaquín Romero Murube decía que el don Pablo Murube, no existió, que era Don Felipe Murube, el ganadero, el que ya, en el año 21, proporcionó un balcón, en la calle Sierpes de Sevilla, a Falla y



a Federico y a Francisco García Lorca para presenciar el paso de la cofradías de la Semana Santa. Años después, el ganadero estuvo en la reunión de Cádiz. No podía ser otro que Felipe Murube, el único que, por sus facciones, podía tener **aire de máscara cretense**.

Federico va atando cabos y sacando conclusiones, después de lo ocurrido en Granada, de su conocimiento de Manuel Torre, de Pastora Pavón, de "La Macarrona", de Chacón... que anduvieron, inexplicablemente, por fuera del Concurso del año 22. Va convenciéndose de aquello que, por fin, dice en una entrevista que le hacen en el "Mercantil Valenciano" en 1935: **"Desde Jerez a Cádiz, diez familias de la más impenetrable casta pura guardan con avaricia la gloriosa tradición de lo flamenco..."** Ha caído de su peso: diez familias, de Jerez a Cádiz. Lo demás, es abandono ominoso del propio folklore, rico y antiguo, en las otras Andalucías, para pretender, miméticamente, cantar por siguiiriyas o soleares, desde que Silverio hace sus giras, o desde que hay placas de gramófono. Dejaron en la cuneta sus fandangos locales, sus "roás", sus "moscas", sus "cachuchas" granadinas, sus "chacarrá", sus "zambros" ... para querer tener el atractivo de la Andalucía menos islamizada y más real.

Antoñito el Camborio es un nombre verdadero; "El Amargo" es un apodo oído. Pertenecen ambos a personas que han sido transculturadas poéticamente por Lorca. Son, Antoñito el Camborio y "El Amargo", nombres sonoros, poetizables. Como escriben Allen Josephs y Juan Caballero, "cuando el poeta precisa que su Antoñito el Camborio es el **prototipus del veritable gitano**, no es porque ha poetizado al gitano verídico de ese nombre que vivió en Chauchina, un pueblo cerca de Fuentevaqueros, sino porque ha dado su nombre de Antoñito el Camborio a una personificación poética de algún miembro de una de esas **diez familias**".

Caso parecido sucede con "El Amargo". Federico recordaba y dejó escrito: **"Teniendo yo ocho años y mientras jugaba en mi casa de Fuente Vaqueros se asomó a la ventana un muchacho que a mí me pareció un gigante y que me miró con un desprecio y un odio que nunca olvidaré y escupió dentro al retirarse. A lo lejos una voz lo llamó: "¡Amargo, ven!" "...Esta figura es una obsesión en mi obra poética. Ahora ya no sé si la vi o se me apareció, si me la imaginé o ha estado a punto de ahogarme con las manos..."** Y Lorca se venga de esta obsesión, emplazándolo, como los Carvajales a Fernando IV.

Sin embargo cuando recurre, en sus **Viñetas flamencas**, a Silverio Franconetti o a Manuel Torre, está tratando nombres y personajes reales, estantes y oficiantes en su medio natural.

"De Jerez a Cádiz", que es lo mismo que han acuñado los flamencos en el dicho de que "De El Cuervo para abajo está el ajo".

O el exabrupto del ganadero, poeta, espiritista y teósofo, Fernando Villalón-Daoiz Halcón, Conde de Miraflores de los Angeles: "El mundo se divide en dos partes: Cádiz y Sevilla". Evidentemente eran el horizonte de su espacio vital y el perímetro donde se forjan las manifestaciones que, con razón o sin ella, llegan a ser la carátula tónica de la españolidad. No debe olvidarse la



amistad entrañable de Villalón con Lorca, desde que fueron presentados por Ignacio Sánchez Mejías: "Federico, aquí te presento a Fernando Villalón, el mejor poeta novel de Andalucía".

Porque, a raíz de todo eso, para Lorca, la "ciudad de los gitanos" es Jerez de la Frontera y lo tiene grabado, indeleblemente, en su memoria ("Que te busquen en mi frente"), y el "locus" flamenco por excelencia, "Las calles de Cádiz". Las juergas, en Cádiz, eran ambulantes, en coches de caballo, por las calles, con paradas señaladas, puntuales y gloriosas en tabernas, colmados y ventorrillos de extramuros. Así, "Las calles de Cádiz", titula el espectáculo que, con Ignacio Sánchez Mejías, estrenan en el Teatro Español de Madrid, el año 32. En él figuran nada menos que Ignacio Espeleta, El Niño Gloria, Rafael Ortega, Juana La Macarrona, La Malena, La Geroma, Manolita Maora, Pablito y Gineto de Cádiz, Adelita la de Chaqueta... la flor y nata del flamenquerío bajoandaluz. Y la Argentinita y Pilar López.

LORCA Y AGUSTIN EL MELU

Agustín decía que conoció a Lorca. Yo no sé si sería verdad o no. Agustín Fernández López, "El Melu", por los años 60, era ya sexagenario. Es decir que iba más o menos con el siglo. Había nacido en Cádiz, en una familia gitana, como Dios manda. Por Fernández descendía de su abuelo Pedro Fernández Piña, "El Viejo de la Isla", y su tía abuela fue María Fernández Piña, "María Borrico", dos impresionantes siguiiriyeros. Por Fernández, era primo segundo de Ramón Medrano Fernández, gitano, concesionario del carro de la carne, que conocía toda la escuela de cantes de Sanlúcar. Por López, Agustín descendía de los López de El Puerto de Santa María, una familia gitana apodada "Tabares", matarifes y carniceros, de los mismos López que el de Juan José Niño López, el mayor romancista andaluz, gitano, nacido en El Puerto en 1859 y hermano de otro romancista y rancio cantaor: Manuel Sacramento Niño López, tatarabuelo – ~lo que son las cosas! – de Josemi Carmona Niño, el de "Ketama".

Toda la familia de Agustín, su padre y sus hermanos, José y Perico, fueron tablajeros, carniceros, y además, Agustín, novillero, criador y exportador de gallos de pelea, cantaor y dueño de una taberna, santo lugar gaditano de la flamenquería, llamada "El Burladero". Su hermana Milagros, bailaora, se casó con el guitarrista Víctor Rojas Monje, hermano de Pastora Imperio.

¡Qué razón tuvo Federico cuando concluyó con que sólo son diez familias de la más impenetrable casta pura...! ¡Desde Jerez a Cádiz! . Ahí, en Agustín, hay una muestra de la endogamia y de la avaricia con que han guardado la tradición de lo flamenco.

Pues Agustín decía haber conocido a Lorca, cosa que no me puse a averiguar, e impartía, como he escrito ya, en otra ocasión, su "edición crítica oral" del "**Romancero gitano**", en su cátedra de la calle Columela, en el Bar Andalucía, dentro, al lado de una de las ventanas, la de la izquierda, según se mira la fachada, en la tertulia que mantenía con José Brea, que había sido novillero, gallero de postín y buen aficionado al cante, con otros cuantos no



menos aficionados y los que por allí recalábamos. En el Bar Andalucía, en la terraza, se sentaba también José Espeleta, hijo de Ignacio, que tenía por oficio pegar carteles de toros o de lo que fuera y rezaba en las tarjetas que repartía, como su profesión: "Fijador de propaganda mural". Digno hijo de su padre, porque, para más identidad, cantaba con gracia y sabor inenarrables las cosas de Ignacio.

Agustín "El Melu" – no se sabe de dónde lo había aprendido –, decía que el "**Romancero gitano**" era un libro "mitológico y arcano". Y lo decía con propiedad. Afirmaba conocer el secreto de muchas imágenes y metáforas del "Romancero" de Lorca que habían escapado a la crítica literaria mas circunspecta. Y lo acreditaba.

Por ejemplo, después de hacer un breve discurso sobre el culto a la virginidad de las muchachas de su raza, de la ceremonia ancestral de la boda, en que, de madrugada, una vieja gitana, la torera o matadora, doblando sobre un dedo un pañuelo blanco de seda, comprobaba la doncellez de la desposada, la desfloraba y, los restos sanguinolentos del himen, quedaban, tal cual tres rosas, en el pañuelo desplegado; después de contar el júbilo de la comunidad gitana, por la comprobación de la virginidad de la novia, a la que se le subía en volandas, se le vitoreaba, se le aclamaba y se le colgaban las toronjas en el cuello y se le echaban cantidades verdaderamente industriales de almendras peladillas. Entonces se entonaba el canto cuasi sagrado de la alboreá: **"En un verde prado/ tendí mi pañuelo;/ nacieron tres rosas/ como tres luceros"; "Esta noche mando yo/ mañana, mande quien quiera,/ esta noche voy a poner/ por las esquinas banderas"**. Después de explicar todo eso, Agustín decía: "Verde que te quiero verde", equivale a decir "Virgen que te quiero virgen". Sagaz interpretación de quien, como los de su raza, compara la virginidad de sus mocitas con el verdor de un prado. Y continuaba: "El barco sobre la mar/ y el caballo en la montaña, porque la virginidad es que cada cosa esté en su sitio". A renglón seguido, por ejemplo, la emprendía con el romance de "San Gabriel", donde Lorca escribe: "El niño canta en el seno/ de Anunciación sorprendida./ Tres balas de almendra verde/ tiemblan en su vocecita", porque, decía "El Melu", "las almendras que se le tiran a las novias gitanas son símbolo de la fecundidad".

Verdad, le dije yo, que había leído, por aquellos entonces, "La rama dorada" de Frazer que decía que "la almedra hace concebir a las vírgenes; basta con ponerlas en su regazo", O que "los frigios representaban al padre de todas las cosas en forma de almendro. El almendro es el símbolo de la virilidad fecundante que engendró a Atis". Cuando la emprendía con los versos "¡Oh ciudad de los gitanos!/por las esquinas, banderas...", sacaba a colación la letra de la alboreá ".../.../esta noche voy a poner/ por las esquinas banderas".

Volví con lo de "Alrededor de Tamar/ gritan vírgenes gitanas/ y otras recogen las gotas/ de su flor martirizada./ Paños blancos enrojecen/ en las alcobas cerradas..." Y explicaba cómo Tamar era una mártir de la virginidad, como Santa María Goreti, y que las gitanas recogieron su virgo en un pañuelo blanco, en la alcoba, sin que los extraños pudieran entrar, como en las bodas gitanas.



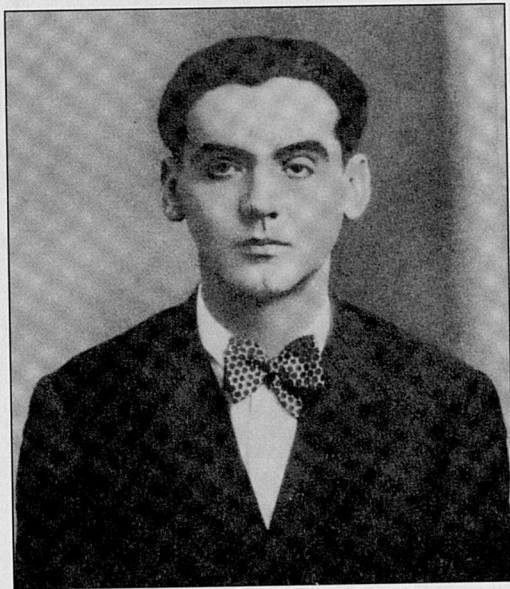
Una vez, decía "El Melu", vino aquí, a Cádiz, un doctor del Instituto Pasteur, de Francia, y confirmó que la saliva es el mejor curativo para las heridas, los rasguños y los eczemas. Fijate que a los niños las madres les ponen saliva y le dicen: "Sana, sana/culito de rana;/ si no sanas hoy,/ sanarás mañana", pues Lorca coge eso y dice: " La Virgen cura a los niños/ con salivilla de estrella", porque la saliva, mojada, da reflejitos, como estrellas y porque la saliva es de la Virgen, es saliva del cielo, como las estrellas.

De "las altas barandas" y "los barandales de la luna", decía Agustín que había que tener en cuenta que en el cielo hay barandas y balcones, como se desprende del romance de Santa Catalina, "Por las barandas del cielo/ se pasea una zagala..." y el villancico de que "En el cielo se alquilan balcones/ para una boda que se va a hacé;/ que se casa la Virgen María/ con el Patriarca Señor San José".

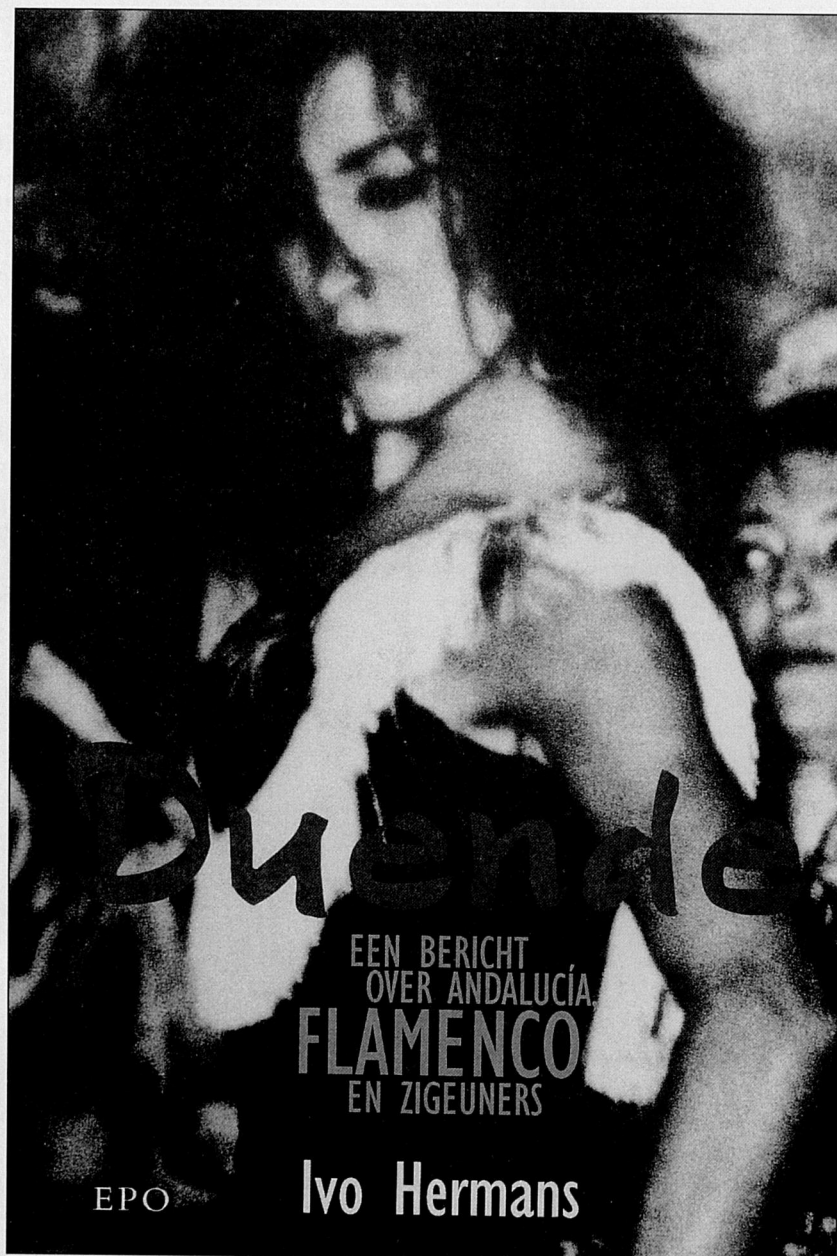
Agustín todo ésto lo decía con autoridad, remarcando las frases, dándole el son al verso, creyendo lo que contaba, misteriosamente.

CODA

En su conferencia sobre Góngora Lorca dijo: **"Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje"** Si se me permite escribirlo, no es del extranjero de dónde vuelve Lorca. Se percibe que vuelve de un viaje por las Andalucías, con parada y fonda en Andalucía La Baja ("¡Oh ciudad de los gitanos!/ ¿Quién te vio y no te recuerda?/ Que te busquen en mi frente..."). Claro que la instigadora del viaje fue Jimena Menéndez-Pidal Goyri, una de las mujeres fuertes del 27, de las más punteras, de las más olvidadas.



Federico García Lorca





EL FLAMENCÓLOGO BELGA, IVO HERMANS, NOS HABLA DE SU LIBRO «DUENDE», ESCRITO EN NEERLANDÉS, Y NOS TRADUCE ALGUNAS DE SUS PÁGINAS

«Describo en este libro recientemente publicado en Bélgica y en Holanda la historia, los palos y los maestros del flamenco, a través de un viaje por Andalucía. El trayecto empieza en Almería y termina en el triángulo entre Jerez, Cádiz y Sevilla, frente a la tumba de Camarón, en San Fernando. Pasando por los pueblos y ciudades de importancia flamenca, en mi camino intento evocar mis experiencias vividas en España, durante los últimos treinta años. Quería también demostrar que el sonido y el movimiento pueden influir, profundamente, en las emociones humanas. Desde este punto de vista, pienso, aborda la esencia del flamenco que además figura en el título del libro, es decir: «Duende».

Intentando profundizar en la hondura del cante, el toque y el baile, el texto termina con diferentes apéndices explicativos.

Poco después de la publicación se murió Luis de la Pica. Siendo un gran amigo le dedicaba un capítulo en mi libro. me encontraba con él, por primera vez, poco antes de la muerte de Tía Anica la Piriñaca.

A veces el mundo del flamenco me parece muy frágil y perecedero y mucho más pasajero que las palabras en el papel.

Es un placer poder presentar este ejemplar. Visto que el texto está escrito en neerlandés me parecía oportuno añadir algunos extractos traducidos al castellano, para poder indicar el clima y el carácter del libro.

No pretendía realizar una obra flamencóloga. Solamente quería ofrecer al público extranjero un camino, hacia un mundo todavía poco conocido en su profundidad.

Sin embargo creo que hemos llegado al momento en que pudiera ser interesante conocer las opiniones y los sentimientos extranjeros hacia el arte, ahora planetariamente presente, que es el flamenco. Por eso sería mi gran ilusión, ver algún día una edición castellana de mi libro.»



DUENDE IVO HERMANS

PAG. 14/15

"Todo el mundo sabe que el sonido puede producir tranquilidad o inquietud e inducir estados de ánimo serenos o borrascosos. Algunas culturas están imbuídas en esta creencia y construyen sobre ella una forma de vida. Un ejemplo lo forman los monjes del Tibet, que utilizan los tonos agudos de su canto para alcanzar estados de éxtasis. Igualmente los sufis Persas, que mediante la repetición continuada de fonemas perfectos, visible en el oscilograma, alcanzan las zonas más etéreas de la conciencia. Este sonido se llama "Aum". En realidad no es más que el ruido contraído del aire expirado al salir de la garganta, y al mismo tiempo es el nombre de Dios.

Tanto en el Tibet como en Persia el hombre pleno armoniza su alma mediante el poder del sonido. El flamenco en cambio intenta sincronizar sentimientos opuestos tales como la alegría y la tristeza o como la esperanza y la desesperación. Combinaciones que conducen a una felicidad triste o a una tristeza feliz. Sensaciones extrañas que conjugan una lágrima con una sonrisa. El estremecimiento de una risa llorosa en un estado de ánimo enormemente individualizado. Precisamente esto es lo que origina el impacto del rito musical Andalúz. Hace trizas el alma y la repara de nuevo en un momento maravilloso de liberación. A este momento se le conoce en Andalucía como Duende, el alma negra del flamenco.

Literalmente Duende quiere decir espíritu o gnomo. Es un poder que atrae la magia, el embrujo. El Duende nace de la sincronización única de ciertos sonidos, palabras y gestos. El baile y la guitarra como total realización visual y musical del cante forman la raíz profunda del flamenco."

PAG. 31/33

"En esta región se quemó a la última bruja de España. Sucedió en 1904 en Mojácar, unos 100 años tras el fin de la Inquisición. Los ejecutores, que actuaban a la sombra de la cruz, fueron condenados por homicidio. Pero los nietos de estos últimos inquisidores guardan probablemente recuerdos imborrables de sus abuelos, que actuaron guiados por la superstición o el miedo al diablo. Estos descendientes tienen a lo más sesenta años y viven en un mundo regido por el dinero. La antigua superstición y el escapismo moderno fluyen aquí unidos de manera estremecedora. Las emociones ancestrales planean aún entre las escenas arquetípicas representadas durante las procesiones nocturnas de Semana Santa en las que, alumbradas por innumerables velas, las imágenes de los santos ensangrentados y llorosos avanzan acunándose por las calles, seguidos por penitentes enmascarados. Una angustia y un dolor pecaminosos irradian de las imágenes, una cadencia lenta golpea a través del sonido metálico de la trompeta que anun-



cia el destino irremediable del calvario. Estas escenas son proyecciones de los arquetipos ancestrales que el pueblo ha hecho visibles a través de los siglos. Se trata más de la representación a través de mitos eternos, como el sufrimiento materno, el martirio y la resurrección de la naturaleza, que del producto de la tradición eclesiástica. Su origen es laico, pero se revisten de clericalismo. Porque la iglesia ha intentado siempre domesticar los mitos de la fecundidad, tales como el macho cabrio Celta y el toro Ibérico.

En la península existe el culto al toro desde hace miles de años. En un principio el toro era adorado, pero desde la cristianización fue condenado al papel de demonio. Aquí se centra el simbolismo básico de las corridas de toros: el mal, el toro, es sometido por el bien, el hombre. Pero los españoles de hoy no ven en las corridas más que la superficie. Admiran las verónicas, los paseos estilizados de los toreros, así como su valor. Solo los poetas recuerdan las raíces de la representación. Así escribió Federico García Lorca su poema "A las cinco de la tarde".

Las procesiones de Semana Santa son una fusión de mito, superstición y religiosidad; sería un error considerarlas de manera simplista. Sobre todo los dos primeros aspectos hacen de ellas un espectáculo fascinante. El punto cumbre de las procesiones son las saetas. Tras detenerse el gentío, callan los instrumentos y en medio de un silencio absoluto se alza la voz del cantaor sobre miles de cabezas. En soledad total, sin acompañamiento."

PAG.40/41

"En el flamenco existe una clara contradicción entre el cante con ritmo libre y el cante con compás fijo. Esta diferencia se traduce en el cante libre andaluz y el cante gitano por compás. Al cante andaluz corresponden las canciones ancestrales que surgieron sin la influencia de los gitanos, es decir, anteriormente al siglo 18, cuando aún existía un cisma total entre las comunidades paya y gitana, así como con anterioridad a la leyes humanitarias de Carlos III que otorgaron derechos civiles a los gitanos, incluyendo si este era su deseo, la posibilidad de su acceso libre a las ciudades. Justamente en las ciudades se recogen por primera vez noticias sobre su cante y baile. Hacia el año 1780 señalan las crónicas los nombres de los primeros cantaores flamencos. El mas mítico entre ellos era El Planeta, cuyo nombre se debía a las múltiples alusiones a los astros en sus coplas. Los gitanos, que entonces profesaban un culto fetichista y eran sumamente supersticiosos, daban enorme importancia a la fuerza de la luna y de las estrellas, así como a los poderes de los espíritus. En Calé, un idioma relacionado con el Sanscrito, se conoce a estos espíritus como Debel. Etimológicamente el Debel esta relacionado con el devah de los Indios, el mundo sobrenatural de los dioses en el que participan toda clase de espíritus, tanto los buenos como los malvados. El concepto de devah hizo surgir en los idiomas Europeos palabras tales como divus y deus. No quiero entrar en la discusión de si el significado de las palabras derivadas del Griego diablo, demonio y demoníaco tienen o no



relación con el Debel. Porque no debemos olvidar que los diablos eran originalmente ángeles maravillosos que se encontraban junto a Dios hasta que su traición provocó su caída. Pero el Debel de los gitanos no es necesariamente maligno. En los textos flamencos más antiguos se habla con frecuencia de "cantar por su debel" o, lo que es lo mismo, "cantar por su ángel guardián" o en otras palabras, dirigirse a la parte mas elevada de su yo. Es decir, rezar o meditar de forma emocional.

Más tarde, a finales del siglo 19, aparece la expresión "cantar por su estrella". El diablo protector ancestral ha sido reprimido y se habla de "la estrella". Era entonces aún la costumbre que el destino de un gitano se uniera en secreto, desde el momento de su nacimiento, al de una estrella esta era solo conocida por el niño tras su iniciación y por su protector o padrino que era el elector de la estrella en cuestión. En momentos de necesidad el gitano se dirigía a su estrella. Actualmente se canta "por Dios". Sin duda una expresión más de las adaptaciones a las que se han ido sometiendo los gitanos.

Pero un Debel puede ser también un vivo que se encuentra entre nosotros y que posee un fuerte Duende, a veces mas fuerte que su propia muerte. Los gitanos tenían prohibido mentir en Calé. Sin embargo en Español les estaba permitido decir todo lo que quisieran. De ahí todas las historias sobre los Debels, que aún son creídas por algunos españoles... y que les fueron contadas en español.

Un caso especial es la debla, igualmente una palabra Calé. Se trata de un cante al Debel. La debla se parece al martinete y a la toná y se utiliza para finalizar esta última."

PAG. 44/46

"Una leyenda viva en esta tierra arenosa es Perrete el gitano. Su casa se encuentra escondida en la bahía de El Playazo. En las tardes calurosas del verano, a eso de la puesta de sol, acuden numerosos personajes al escampado que rodea su casa. Porque allí se come alrededor de un fuego que se alza siseante contra el cielo rojo. Con frecuencia se mata un cabrito, un choto, no apto para la crianza. Segun El Perrete muchos cabritos arman demasiado ruido. Yo siempre he pensado que lo dice sobre todo de manera figurativa.

Me acuerdo especialmente de un atardecer en el que numerosos familiares de El Perrete se encontraban alrededor del fuego. Muchos de ellos habían pasado la tarde cazando en las colinas y habían traído un botín de perdices y conejos. También El Chumino, el guarda de la mina, se encontraba allí. Estaban sentados alrededor del fuego con sus escopetas abiertas sobre los hombros. Algunas gitanas daban de mamar. Nadie las miraba. Los pechos no son objetos eróticos para los gitanos. Las nalgas si. Formaban un cuadro impresionante, contra la luz y la sombra. En sus caras se reflejaban las llamas y en sus manos brillaban las botellas de vino tinto que se pasaban de unos a otros. La noche los apartaba del mundo, llenos de color e iluminados



contra un fondo oscuro como en un cuadro viviente de Goya, y en lo alto una luna quieta y fría.

Desde el murmullo de sus voces se fue organizando lenta pero de forma incontenible un tono, un tono oscuro que de pronto fue agarrado por uno de los hombres y apretado hasta formar un "ay". Un "ay" largo que finalmente rompió en un cante frenético. Flamenco. El tiempo se hizo irreconocible. No había distancia entre ese momento y aquél otro, a principios del siglo 19, en el que debió de suceder exactamente lo mismo, El clan, el fuego, el flamenco.

Entonces el flamenco se escondía aún en la familia. De vez en cuando los gitanos cantaban en fiestas, pero su arte se guardaba sobre todo para el clan. En el hogar, junto al fuego. Como aquí donde El Perrete. Desde su voz ronca y oscura se alzan las historias, salidas de la memoria imborrable que forma la única verdadera herencia de los gitanos. Generalmente era el padre el que en canto métrico contaba lo bueno y malo que había traído el día. Un relato expresionista. Y todo el mundo participaba en la historia que tomaba forma en la intimidad del estrecho círculo familiar."

PAG. 68/70

"Septiembre 1506. El viento de la tarde soplaba sobre la llanura Castellana. Juana gritaba y hundía las uñas en su propia carne. Agitaba la cabeza de su marido. La cabeza se movía de "sí y no". Pero estaba muerto. Felipe estaba muerto. Sus ojos rotos. ¿Como se protege a un rey contra la muerte? ¿Y contra la locura? Todo el mundo sabía que estaba loca. Que veía cosas que los otros no veían. Juana la Loca, Johanna de Waanzinnige, reina de Castilla y madre de un niño de seis años llamado Carlos y nacido en Gantes.

Juana no se podía separar del cadáver que en su locura continuaba adorando. Todo un mes deambuló la caja por la meseta en los alrededores de Burgos. Como una lenta procesión enmascarada salida de un cuadro de Goya e iluminada por antorchas. Todas las noches se abría la tapa y hacían retumbar los tambores de la capilla militar la cadencia trágica, cortada por el gemido de las trompetas de cobre. Las plañideras se mecían desconsoladas una y otra vez. Todas las noches, inclinada sobre la tapa abierta de la caja, besaba Juana los labios muertos, que al final permanecían pegados a los suyos. Finalmente la encerraron en el castillo de Tordesillas, donde sus gritos y gemidos siguieron oyéndose durante mas de medio siglo.

Jueves Santo de 1990. Apoyado contra la barandilla del puente de Triana miro pasar las procesiones nocturnas de la Semana Santa. Cientos de velas alumbraban el paso del Cristo preso y se reflejaban en lo profundo del agua oscura. El aire tenía sabor a grasa, a cera quemada. Los hombres que portaban la estatua, se escondían bajo el paso. Sujetando el peso con su cabeza. Nadie veía sus caras. La procesión se paraba un momento y se ponía en marcha de nuevo. El puente temblaba. Los tambores marcaban el ritmo a los penitentes que seguían la imagen, el paso, enmascarados en sus capuchas puntiagudas. Los espíritus de la muerte.



En la otra orilla del puente, sobre miles de cabezas y en un silencio incomprensible, cantó una voz desde un balcón una saeta, una copla para Cristo y su madre. El canto gimiente sonó indefenso y cautivador. Como el grito de Juana, en la misma noche oscura, en la misma procesión enmascarada. Sorprendida por los mismos tambores y trompetas. Juana murió, pero la procesión seguirá deambulando, incluso cuando no exista la Iglesia. Porque en esto se basa el malentendido: el origen no se encuentra en prescripciones religiosas, sino en sentimientos ancestrales de pasión, pena, esperanza y desesperación. Como un espectáculo actual de amor y pérdida que siempre ha existido y siempre existirá. Solo las imágenes cambian con el tiempo. La ofrenda del toro, el carnero, Cristo, Che Guevara... Todos ellos variaciones sobre el mismo tema.

Mi amigo sevillano me da en el brazo. "¿Sabes por qué el paso avanza meciéndose?" No lo se. Creía que siempre había sido así. Sin una razón especial. Asombrado me entero de que los pasos se mecen desde un cierto Jueves Santo hace unos setenta años. Precisamente desde la noche en la que Manuel Torre cantó saetas con un Duende tan grande que ningún paso quería pasar de largo por su balcón. Para no faltar a las reglas de los penitentes éstos siguieron moviéndose sin avanzar, de forma que el paso comenzó a mecerse como una mujer en duelo. Como recuerdo y en honor al mítico Manuel Torre se ha seguido haciendo así. Hasta el día de hoy. "

PAG. 99

"El baile flamenco se desarrolló a mediados del siglo pasado durante el periodo de los cafés cantantes, sobre la base de bailes ya existentes tales como la seguidilla. A la seguidilla de Sevilla se la conoce aproximadamente desde 1850 por el nombre de sevillanas. Se trata de un baile por parejas, festivo y elegante, que aun se mantiene en vigor. Otros pilares del baile flamenco fueron el bolero y el fandango, no debiendo confundirse este último con el cante sin ritmo del mismo nombre. El fandango también se bailaba en Francia, Italia y en Méjico, aunque es de origen Arabe.

La cuna del baile flamenco parece encontrarse en los barrios gitanos de Sevilla, Cádiz y Granada. En los sótanos de las tabernas se bailaba por las noches a la débil luz de los candiles o lámparas de petróleo. De ahí viene el nombre de "bailes de candil". Se bailaba en el centro de un corro y los bailaores se iban turnando, tal y como se sigue haciendo en las fiestas de los gitanos. Alrededor de 1915, cuando el flamenco hizo su aparición en el teatro, el baile tomó gran importancia y las influencias del ballet clásico Español se fueron haciendo notar hasta resultar dominantes, de modo que la pureza y la fuerza de los bailes ancestrales quedaron perdidas para el gran público. El estilo se fue haciendo mas ligero para satisfacer los gustos dominantes, cada vez menos conectados con el rito antiguo. Vicente Escudero marchó en esta época a París, donde influenciado por el cubismo, creó bailes sumamente estilizados. En la capital francesa, mas o menos durante el

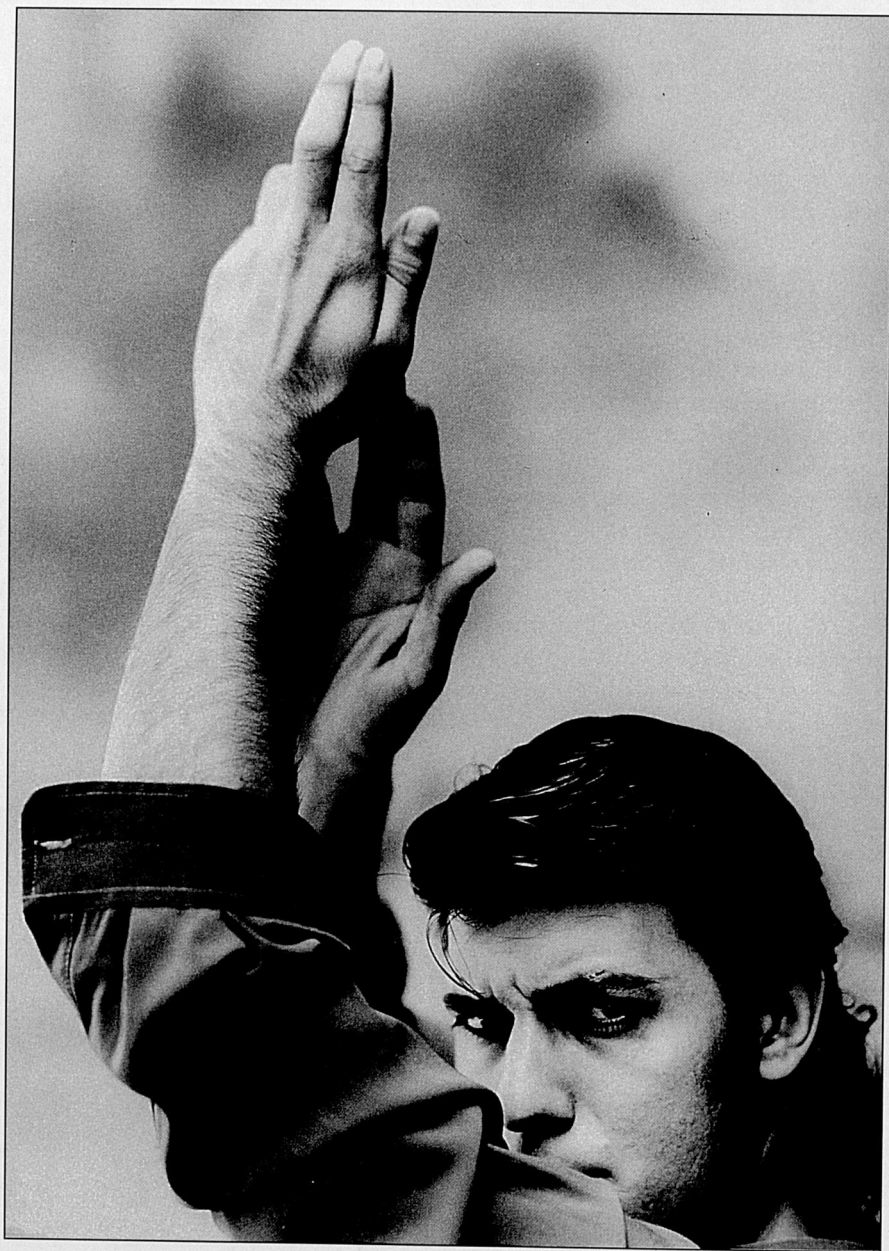


mismo periodo, transformaría La Argentina el baile flamenco auténtico en enormes coreografías, adornadas con elementos del folclore español, tales como las castañuelas, y atrezos de gusto histórico, hasta que el fondo quedó atrapado por la forma. Tal y como aún se encuentra en la actualidad."

PAG. 100/101

"Hace varias décadas se decidió en Barcelona organizar un concurso de Farrucas para escoger al mejor bailaor de España. Este baile sublima los movimientos del torero y exige en su interpretación gran fuerza y control corporal. En la España machista de los años cincuenta solo la bailaban los hombres, tanto a causa de su origen como a la idea imperante de la debilidad muscular de las mujeres. Para no influenciar la opinión del público todos los bailaores debían de vestir el mismo atuendo: traje negro cordobés, con chaquetilla corta y pantalón con faja.

Durante la final, tras la actuación de una docena de bailaores, ocurrió algo inesperado. Otro bailaor, de espaldas al público, apareció en escena. También en traje cordobés, pero esta vez completamente de blanco, incluyendo el sombrero. El público se sobresaltó, porque el bailaor se presentó sin ser anunciado y nadie le conocía. Se mantuvo un buen rato inmóvil, de espaldas al público. De repente, con un desplante lateral de enorme fuerza comenzó la farruca. Con una finura extrema y movimientos sumamente precisos. Con un ritmo asombroso y un total control del torso. El público y el jurado estaban asombrados. Con el mismo movimiento explosivo con el que había comenzado, acabó el baile el misterioso ejecutante. Como un relámpago. Y los jaleos inundaron la sala. Pero cuando el bailaor desconocido se dio la vuelta, miró fijamente al público y se quitó el sombrero, el griterío se transformó en un unánime "¡Oh...!" ¡Porque sobre el blanquísimo traje se despa-rramó el pelo largo y negro de Carmen Amaya! Se anunció el nombre del ganador. O mejor dicho, de la ganadora."



Festival de Jerez. Joaquín Grilo



JUANITO MOJAMA, DULZURA EXPRESIVA DEL CANTE FLAMENCO

RICARDO RODRÍGUEZ COSANO
INVESTIGADOR

La primera grabación, que llegó a nuestras manos, de Juanito Mojama, cantaor de Jerez de la Frontera, la encontramos en un LP, titulado COLECCION DE CANTES FLAMENCOS, que editó el "VII Congreso de Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos", celebrado en Zamora en 1.978. En dicha grabación, está Juan Valencia "Juanito Mojama" junto a don Antonio Chacón, Manuel Torre, Cayetano Muriel "Niño de Cabra", Juan Breva, Rebo-llo, La Requejo, El Niño de la Isla, El Niño Medina, Pastora Pavón "Niña de los Peines", Isabelita de Jerez, Tomás Pavón, La Pompei, El Gloria y Rengel, que fueron acompañados por Ramón Montoya, Habichuela, Manolo de Badajoz, Luis Molina, Miguel Borrull y Niño Ricardo.

En la mencionada grabación, Juanito Mojama interpreta seguriyas. En el primer cante, Mojama sigue el patrón de Paco la Luz, y, en el segundo, está presente, Tío José de Paula. Estos son los textos, reconstruidos, que exhalan angustias familiares, vividas al día:

Que tanto he dormío
tanto he dormío,
se han llevao a mi mare mi arma,
yo no la he sentío.

No tenemos puerta
a donde llamar ;
yo no tenía na más que la tuya,
las otras cerrá.

En 1986, aparecen dos grabaciones, en las que encontramos cantes de Juanito Mojama. En la primera, de un libro del recordado Manuel Cano, "LA GUITARRA, Historia, estudios y aportaciones al Arte Flamenco", encontramos



un solo cante, "Granadina", y, en la segunda, ANTOLOGIA DEL CANTE GITANO DE NUESTRA TIERRA, Disco VII, una soleá. Veamos el primer cante, la granaína:

Fue porque no me dio gana,
rosa yo no te cogí,
fue porque no me dio gana;
al pie de un rosal dormí
rosa tuve por cama
y de cabecera un jasmín.

Juanito Mojama adapta perfectamente este cante a sus condiciones cantaoras, dando a los tercios la amplitud correspondiente de este cante libre, siguiendo a su paisano, don Antonio Chacón. También, en esta grabación, podemos comprobar como el toque de Ramón Montoya sigue estando vigente en el acompañamiento de dicho cante.

Referente a la soleá, "Cuanto más hablas más pierdes", no se pueden transcribir los textos de los dos estilos, que interpreta Juanito Mojama, por la calidad de la grabación. Dichos estilos de soleá están encuadrados dentro de los cantes de La Serneta. En esta ocasión, el cantaor jerezano está acompañado por la guitarra de su paisano, El Morao, donde se puede comprobar la evolución de dicho toque.

En 1988, la Fundación Andaluza de Flamenco emitió una grabación (Pasarela PSC 5041), que Juanito Mojama comparte con Antonio Mairena. En dicha grabación, "GRANDEZA Y DULZURA DEL CANTE", encontramos siete cantes, como "Homenaje a Juanito Mojama". En esta serie, se repiten dos cantes, tratados con anterioridad, la granaína y las seguiriyas. Veamos los cantes restantes.

En primer lugar, están los tientos, que tienen dos cuerpos de cante, con idéntico contenido melódico, compuestos de dos estrofas cada uno. He aquí, el primer cuerpo:

Hablo con Jesús y le digo (bis)
cuando me meto en mi cuarto
hablo con Jesús y le digo
que me parece mentira
lo que tú has hecho conmigo.

Las entrañas mías
yo por ti las daré,
porque me encuentro pagao
con que tú me cameles a mí.



Juanito Mojama recoge algún texto del repertorio de Chacón, para conformar estos tientos gaditanos, que nos recuerdan a Pastora Pavón.

En segundo lugar, Juanito Mojama canta "Soleares de la Serneta". Dentro de los cantes de dicha cantaora, el cantaor jerezano interpreta estas dos letras populares, relativas a dos estilos distintos:

Presumes que eres la ciencia
y yo no te entiendo a ti,
porque siendo tú la ciencia
no me has comprendió a mí.

Dios te va a mandar un castigo
(Dios te va a castigar),
que cuando hablas de lo bueno
de lo malo que dirás.

En el siguiente título, "Aunque toquen a arrebató" (Soleares de Tío Enrique), hay tres soleares; la primera corresponde a estilos de Enrique El Mellizo, y las otras dos son estilos atribuidos a La Serneta, que Juanito Mojama interpreta anteriormente, con fidelidad a dichos patrones propuestos.

A continuación, en las bulerías, "En la Iglesia Mayor de Sevilla", Juanito Mojama nos recuerda a El Gloria y a Manuel Vallejo en los remates de los cantes. La guitarra de Ramón Montoya acompaña con golpes monótonos a dicho cantaor, dado el primitivismo de este cante en aquella época.

El último cante, de esta grabación, es "Manuela Reyes" (Caracoles), en el cual, Juanito Mojama sigue la línea impuesta por don Antonio Chacón, al divulgar esta cantina gaditana.

Finalmente, en 1992, salió una grabación, "El cante flamenco de JUANITO MOJAMA" (FODS Records C-2087 SE-20), que contiene doce cantes; de ellos, se repiten siete. Veamos los cinco restantes:

En principio, hay dos bulerías; en la primera, "Qué calle tan oscura", Juanito Mojama hace una salía al estilo gaditano de este cante, para proseguir con algún estilo de Antonio la Peña, de Jerez de la Frontera, dentro de los estilos tradicionales de este cante en la fecha. La segunda, "Que van a hacer", suena más flamenca, por estar acompañado por El Morao, y porque Juanito Mojama, en ese momento, tenía el cante más hecho. Al escuchar al cantaor jerezano, podemos comprobar la evolución, que ha tenido el cante por bulerías, en la tierra que le vio nacer.

Luego, Juanito Mojama canta los tangos, "Al Señor de la Santa Humildad", que comienzan por esta popular letra, que divulgara don Antonio Chacón, para continuar con otros estilos gaditanos, que sonaron en la voz de Manolo Vargas.



A continuación, suena la siguiente granaína, que Juanito Mojama adapta a dicho cante, que tenía perfectamente asimilado:

La Virgen del Pilar
yo tengo hecho un juramento
y a la Virgen del Pilar,
aunque viniera con el palio
ya no te vuelvo a mirar;
juramento yo tengo hecho.

Por último, Juanito Mojama interpreta el siguiente taranto, siguiendo la estela del que cantara Manuel Torre:

Manda un hombre.
En el cielo manda un hombre,
en la tierra manda Dios;
en Egipto mandaba un gitano
que se llamaba...
En el cielo manda un hombre.

Consultada la referencia de Manuel Yerga Lancharro, publicada en CANDIL, nos faltan cuatro cantes, relativos a dos placas de pizarra.

Después de escuchar a Juanito Mojama, podemos comprobar como este cantaor se queja con dulzura y sentimiento, al quebrar la voz en su expresión flamenca. De esta manera, vemos como el cante encierra el sentimiento de una época, que le tocó vivir, primera mitad del siglo XX, al cantaor jerezano. Juanito Mojama expresa su cante sin grandes pretensiones, en la intimidad; parece como si no quisiera hacer ruido al expresar sus sentimientos. Sin embargo, Juanito Mojama deja, tras de sí, una calidad interpretativa muy interesante.

Juanito Mojama fue un cantaor general, ya que interpreta cantes de muy diversa procedencia, aunque los títulos no comportan mucho contenido, debido al reducido espacio interpretativo de los discos de pizarra. Así pues, el registro de su voz le permitió expresarse en los cantes a compás y en los cantes libres.

En los carteles de la época, en la que le tocó actuar, no encontramos su nombre, ya que su arte lo desarrolló ampliamente en reuniones, ventas, cafés cantantes y salas de fiesta.



LA SUBJETIVIDAD DEL FLAMENCO

BERNARD LEBLON

UNIVERSIDAD DE PERPIÑÁN

Los congresos científicos son -lo mismo que la poesía- lugares donde las palabras pueden encontrarse por primera vez, y lo más extraño es que un encuentro que parecía totalmente fortuito se vuelve, de repente, imprescindible. Así antes de que me hayan invitado a «pensar la subjetividad», nunca se me había ocurrido asociar esta última palabra con el término *flamenco* y, ahora, cuando apenas acabo de hacerlo, los dos vocablos me parecen ya realmente inseparables. Vamos a ver de seguida que las modalidades de la subjetividad flamenca son tres: la primera se relaciona con la manera de pensar o de considerar el flamenco, la segunda con la manera de expresarlo como intérprete o de sentirlo como oyente o espectador, y la tercera con la manera de decirlo, o sea en las letras del cante.

El acercamiento al fenómeno flamenco, tanto por parte de los intelectuales o estudiosos como de los aficionados y cabales, de los flamencos como de los anti-flamenquistas, suele hacerse bajo el signo de la subjetividad. Es conocido el desprecio soberano de la generación del 98 por el cante jondo, símbolo de decadencia nacional y causa indirecta del «desastre nacional». Se han hecho famosos los anatemas rabiosos de Pío Baroja, Azorín y de algunos epígonos de la generación siguiente como Eugenio Noel, autor de *Escenas y andanzas de la campaña anti-flamenca*, y José Ortega y Gasset, quien confiesa su subjetividad en *El Sol*, en 1927, cuando exclama que «Toda esa quincalla meridional nos enoja y fastidia» (1).

Cinco años antes de este alarde de malhumor, Manuel de Falla y Federico García Lorca citaban en Granada, a una élite de intelectuales y artistas con el propósito de rehabilitar un arte tan generalmente maltratado. La preocupación por la objetividad está patente en la demostración técnica contenida en el folleto publicado con motivo de la celebración del primer concurso de cante jondo y titulada «Coincidencias con los cantos primitivos de Oriente» (2). Sin embargo, años más tarde, Luis Lavour calificará de «neojondista» -sinónimo más despectivo de «neorromántica»- la empresa del músico y del poeta, fustigando sin piedad una postura subjetiva, caracterizada por la «valoración estética de la ruina» y la consagración de la «amusicalidad», reacción bárbara contra el buen gusto de la mayoría. He aquí, resumida en una frase, la crítica cáustica de Lavour:

«En la entraña del temperamento «flamenco» palpita el repudio de lo que la mayoría considera artísticamente bello, que se contrarresta por una hipervaloración de lo crudo, de lo característico y bruscamente bronco, en



otras palabras, esta vez de don Eugenio d'Ors "por la superstición romántica que diviniza lo espontáneo" (3).

Condenado por sus orígenes, su historia y la circunstancia dramática de ser un trocito de cultura oriental extraviado en Occidente, el flamenco a pesar de sus cíclicos estallidos de boga internacional, no puede dejar de ser íntimo, y minoritario, lo que también lo arrincona en una forma de subjetividad. Si la mayoría odia al flamenco, no puede estar equivocada y si yo no estoy de acuerdo con ella es que la debilidad de mi conciencia individual - compartida con otros perversos subnormales-, me ciega el entendimiento.

Como si no fuera bastante, ese mundillo de locos marginales que se dicen flamencos queda dividido en bandos irreductibles entre los cuales se destacan los aficionados contra los flamencólogos, y los antigitanistas contra los gitanófilos. A pesar de su tentativa para presentar el fenómeno flamenco de manera científica y clara, el libro famoso de Ricardo Molina y Antonio Mairena (4) queda descalificado por la mayoría de los flamencos, por el hecho de privilegiar, según ellos, el elemento gitano. Fuerza es confesar que en el sinnúmero de obras que abarrotan las bibliotecas flamencas son muy escasos los estudios imparciales o sencillamente neutrales y que las polémicas que siguen retoñando como bledos no constituyen un clima muy propicio para la santa objetividad.

A pesar de la existencia ya añeja de un término tan pomposo como *Flamencología*, carecemos de trabajos realmente científicos sobre el tema y no se suele coger la pluma sino para repetir o combatir hipótesis anteriores todavía sin validar con pruebas documentales o argumentos técnicos. Es significativo, a ese respecto, el escándalo provocado hace algunos años por el título del libro de Philippe Donnier, *El duende tiene que ser matemático* (5) y por su propósito de estudiar el cante con la ayuda de una computadora. No faltaron quienes hablaron de sacrilegio, estimando que el flamenco era una fe y un conocimiento intuitivo y que no se podía abordar con herramientas y técnicas necesariamente inadaptadas. En resumidas cuentas, el enfoque que se ha privilegiado hasta la actualidad se sitúa entre los recuerdos, vivencias y apreciaciones personales y la defensa de teorías, que hay que aceptar como dogmas de la religión flamenca, contra las herejías de todas clases.

La segunda modalidad de la subjetividad flamenca es doble, ya que concierne el mensaje musical flamenco tanto desde la perspectiva de su emisión por el artista como de la de su recepción por el público. Desde el punto de vista de la emisión, las reticencias que acabo de señalar respecto de una aproximación demasiado técnica al fenómeno flamenco tienen algo que ver con su aspecto tradicional, no escrito o de transmisión oral. A pesar de que la guitarra flamenca es, objetivamente, un instrumento de tipo occidental, con mástil dividido en semitonos, y, por lo tanto, es posible escribir la música en partituras, en cifras o en pentagramas corrientes, sin embargo, el guitarrista que no tenga un conocimiento suficiente de los compases particulares del flamenco, y en especial de los de doce tiempos por siguiiriya, soleá o bulerías, no puede, con sólo leer las transcripciones, tocar dichos palos. En los peores casos le puede ocurrir lo que me contó un día Manuel Cano de un admirador



suyo, recién llegado de algún país nórdico, que le quiso interpretar una de sus obras escritas, de tal manera que el maestro fue incapaz de reconocerla y no pudo ni siquiera identificar el palo. Tratándose del cante, su transcripción en un pentagrama clásico es más difícil todavía, por la inadaptación de este sistema de escritura musical occidental para la notación no sólo del compás sino de los microtonos, melismas, vibratos, gorjeos y otros efectos vocales particulares y propios del flamenco. Testigos de esta dificultad fueron algunos músicos extranjeros quienes, como Glinka, se empeñaban en apuntar las improvisaciones fulgurantes e irrepetibles de un tocao inspirado como Francisco Rodríguez Murciano o los jipíos patéticos de algún cantaor gitano, y cuyas, impotencias y rabias pudieron inspirar el dicho famoso de Joaquín el de la Paula: «Er cante no cabe en er papé».

Aquí se plantea el problema de la improvisación en el flamenco, imposible de entender si nos referimos a un sistema escrito de tipo occidental y sólo comprensible con referencia a un sistema modal de tipo oriental. Las posibilidades de improvisación parecen casi ilimitadas, pero dentro del marco cerrado y riguroso de un compás y de un tono determinado, en los límites de un palo y de un estilo, con la fidelidad debida a un lugar de origen o a un creador famoso, etc. Al seguir estas referencias no escritas, el intérprete puede hacer varias veces el mismo cante sin salir de las normas y sin repetir dos veces la misma cosa. La parte de subjetividad, presente en cualquier tipo de interpretación que no sea la puramente mecánica, cobra aquí su extensión máxima.

A esas modalidades interpretativas propias de una música modal de transmisión oral se añade la concepción particular que tienen algunos gitanos de su papel de cantaores. Según ellos, no interpretan el cante como si lo pudiera hacer un payo que lo estudia, lo aprende y lo restituye, tratando de acercarse lo más posible a una especie de perfección estética, sino que lo expresan, lo viven, se lo sacan vivo y caliente del fondo de las entrañas, de sus raíces y vivencias transformadas en inspiración inconsciente. Algún día al referirse al martinete, Pedro Peña expresaba así el misterio del duende gitano:

«Mira, se sabe expresar cuando se trae a rastra una pena de muchos siglos. Entonces, el gitano que sabe expresar lo trae de sus antepasados. Es el único que puede hacer bien ese cante. El payo, por muy bien que sepa expresarlo, lo puede cantar con mejor o peor voz, con una voz brillante, unas facultades estupendas, maravillosas; pero el gitano lo expresa porque lo vive, porque lo está viviendo, sintiendo. Son vivencias que tiene acumuladas a las espaldas. El payo lo está cantando porque está recordando la melodía que tiene que ser así. Lo canta como tiene que ser. El gitano lo está sufriendo, viviendo y se está acordando, cuando está cantando, de sus padres, abuelos y tatarabuelos» (6).

En cuanto al modo de recepción por el público, sabemos que las condiciones óptimas de transmisión del mensaje no se encuentran en las congregaciones multitudinarias de los festivales o de los espectáculos programados en teatros y salas de concierto, sino en las reuniones íntimas, juergas de amigos o fiestas familiares. El duende -comunicación subjetiva por excelencia- pue-



de manifestarse de improvisto en los lugares menos oportunos; sin embargo, en la intimidad y en un ambiente calentado por la música, el compañerismo y la euforia del vino es donde aparecerá con más facilidad o frecuencia. Pero ¿qué es el duende y qué tiene que ver con la subjetividad? Según la frase famosa, citada por Federico García Lorca en su conferencia sobre el tema, el cantaor gitano Manuel Torre lo expresaba de esta manera escueta y casi esotérica: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende». Y Federico comentaba: «Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo sustancial en el arte». Y luego, citando a Goethe: «Este “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” es, en suma, el espíritu de la tierra...»

Finalmente, recordamos que el duende no se explica y que sólo se puede aludir con metáforas poéticas:

«La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso» (7).

Esta es, en efecto, la modalidad privilegiada de comunicación del flamenco. En ciertos casos de exaltación paroxística se rompen camisas, sillas o botellas; alguien quiere tirarse por la ventana y todos se sienten sumergidos en la evidencia de lo incommunicable. El título provocador de Donnier sugiere que otras aproximaciones son posibles y que todo fenómeno musical puede ser objeto de estudios rigurosos y de descripciones científicas, pero, al mismo tiempo, deja patente el aspecto irracional y subjetivo de la percepción tradicional del arte flamenco. En el lado opuesto a Donnier se sitúa el flamencólogo filósofo Anselmo González Climent, quien utiliza el concepto de *los imponderables inasibles* para definir los cantes jondos *grandes* y particularmente la siguiuriya:

«El concepto (y la sensación) de lo inasible es nota característica de los cantes grandes jondos (excepto, en gran parte, de la soleá).

La raíz de estos imponderables inasibles es el sentimiento vivido y expresado en una comunicación establecida de alma a alma, interenergética, sin ventanas posibles a la reflexión y al autodomínio. Es razón anímica, *pathos* en tensión. El estilo, inclusive como fórmula o envase de los afectos, admite quebrarse en sí mismo para facilitar el impulso motriz (sic) del cantaor» (8).

La tercera modalidad es la de las letras flamencas, que pueden parecer objetivas o subjetivas según el enfoque que se les aplica. Hay una categoría de coplas gitanas cuya función es servir de correo y cuya expresión de lo cotidiano no puede ser más objetiva:

Toma esta chaqueta vieja
y llévasela a tu mujé
que se la arregle a tu niño



que no se tié que poné.
La mare de mi caballo
es una yegua alazana
que me costó dos mil quinientos reales
en la feria de Totana.

De las dos que están bailando
la que tiene el delantal
es la novia de mi hermano,
pronto va a ser mi cuñá.

Frente a este estilo, otro, más sentencioso y más andaluz, tiene también su apariencia de objetividad:

El mundo es grande y es chico,
yo te lo voy a explicar:
es grande por la mentira
y chico por la verdad.

Crece el fuego con el viento,
con la noche, el padecer,
con el recuerdo, la pena,
con los celos, el querer.

Símbolos, comparaciones, metáforas y alegorías, todos los recursos de la poesía popular se utilizan en las coplas. Sus señales distintivas son la concisión y la fuerza expresiva y son tan elípticas o metafóricas, a veces, que parecen surrealistas:

¡Qué cosas hay en la vida!
las estrellitas lloraban
al ver que amanecía.

Yo sentí el crujío
del cristalito fino que se rompe
del calor al frío.



Al pozo me fui a pescar
y no cogí más que estrellas
y hojitas del limonar.

Lo que se puede observar fácilmente es que, independientemente del aspecto más o menos objetivo de la realidad descrita, el enfoque es siempre personal, individual. Todas las coplas -o casi todas- están en primera persona y la visión colectiva de los acontecimientos es más bien excepcional.

Nos llevan a la Carraca
y allí nos dan por castigo
de llevar piedras al agua.

Los gitanos del Puerto
fueron los más desgraciados,
que a las minas de azogue
se los llevan sentenciados.

Hasta la protesta contra la explotación se suele hacer desde la experiencia propia, como en el caso de algunas coplas de Manuel Gerena:

De caña y barro mi casa
después de sudar yo sangre
y en palacio vive aquel
que con látigo manda.

A veces, cuando una copla empieza en tercera persona, pronto cede la palabra al protagonista:

Clamaba un minero así,
en el fondo de una mina
clamaba un minero así:
«En qué soleá me encuentro,
es mi compañía un candil
y yo la salida no la encuentro».

El proceso de identificación es tal que no sabemos si el autor de la copla es el testigo o el propio minero y observamos que se superpone otra identifica-



ción, la del intérprete que se apropia la copla y la hace suya. No olvidemos que la particularidad de esta poesía lírica es que no está hecha para leerse, sino para decirse, para gritarse, para expresar con toda la emoción de la comunicación instantánea y directa. Hay una reinterpretación de los hechos y una sustitución del protagonista por el actor/cantaor, incluso a veces, en el caso de los acontecimientos históricos, como, aquí, la condena de Rafael del Riego en 1823:

A mí qué me importa
que un rey me culpe
si el pueblo es grande y me abona.
Voz del pueblo, voz del cielo.

Es cierto que, en casi todos los casos, la reinterpretación o reactualización de la copla es también una readaptación personal a unas circunstancias propias, hecha posible por el carácter elíptico e impreciso de la letra. Una copla puede carecer totalmente de sentido, y de poder emocional, hasta que un intérprete y un oyente se identifiquen con la situación y la hagan totalmente suya. Es imprescindible atravesar una experiencia trágica de soledad y abandono para abarcar en su totalidad el dramatismo paroxístico de una copla como ésta:

Yo no soy aquel que era
ni aquel que solía ser,
soy un cuadro de tristeza
pegaíto a la pared.

Entonces, el surrealismo, y lo esotérico a veces, se vuelven vivencias y duelen de repente en el punto preciso. Así, el mensaje flamenco no es una poesía etérea sobre el sexo de los ángeles, sino un diálogo de conciencia a conciencia. Un ejemplo entre miles: la copla que da en el blanco y hiere y sangra no es un discurso sobre el destino humano y la muerte, es la evocación directa y concreta de mi propia muerte, y son significativas, a este respecto, las transformaciones más o menos conscientes practicadas por el intérprete sobre una letra conocida. Famosa entre todas es la siguiente (9):

Cuando yo me muera,
mira que te encargo
que con las trenzas de tu pelo negro
m'amarren las manos.



En la no menos famosa versión de Manolo Caracol, la subjetividad del cantaor actúa sutilmente mediante una sustitución incorrecta de los artículos por unos adjetivos posesivos que traducen, de manera sumamente expresiva, la toma de posesión de la letra y la identificación con la situación evocada:

que con *tus* trenzas de tu pelo negro
m'arren *mis* manos.

¿Existe o no la subjetividad del flamenco?

Cada uno tiene la posibilidad de formarse una primera idea del problema con el conjunto de datos expuestos hasta ahora y que se pueden resumir de la manera siguiente: en el primer punto, una actitud de los intelectuales y aficionados demasiado apasionada, aferrándose cada uno a su terruño, sus preferencias personales, o su desprecio racista en los peores de los casos. En el segundo punto, una comunicación del mensaje musical que presupone una preparación anímica tanto del receptor como del emisor y que se manifiesta por la transmisión de una carga emotiva capaz de provocar unos efectos tan insólitos que se suelen considerar sobrenaturales. En el tercer punto, unas letras que nos proponen una visión del mundo desde una perspectiva individual y ensimismada, y cuyo tono privilegiado es de la confianza o el soliloquio.

La historia nos brinda muchos casos de cantaores que no quisieron nunca cantar en público o menos todavía grabar discos (10), o que gustaban de apartarse de la gente para cantarles al campo, al mar o a los locos del manicomio, como Enrique el Mellizo. El cantaor suele cerrar los ojos como para olvidarse del público y entablar un diálogo consigo mismo, con su vida, con sus fatigas y con su muerte.

Para regresar al primer punto y machacar un poquito más el clavo, la advertencia burlona de Donnier se ha de tomar en serio. Es cierto que la investigación sobre el flamenco tendría que ser más científica, menos romántica y sobre todo menos polémica. Pero el duende, amigos míos, que no se asuste nadie, el duende no es ni ha de ser jamás matemático.

* Trabajo reproducido de «Fundamentos de Antropología» -3. Granada, 1994
Revista del Centro de Investigaciones Etnológicas «Angel Ganivet». Diputación de Granada.

(CON PERMISO DE SU AUTOR).

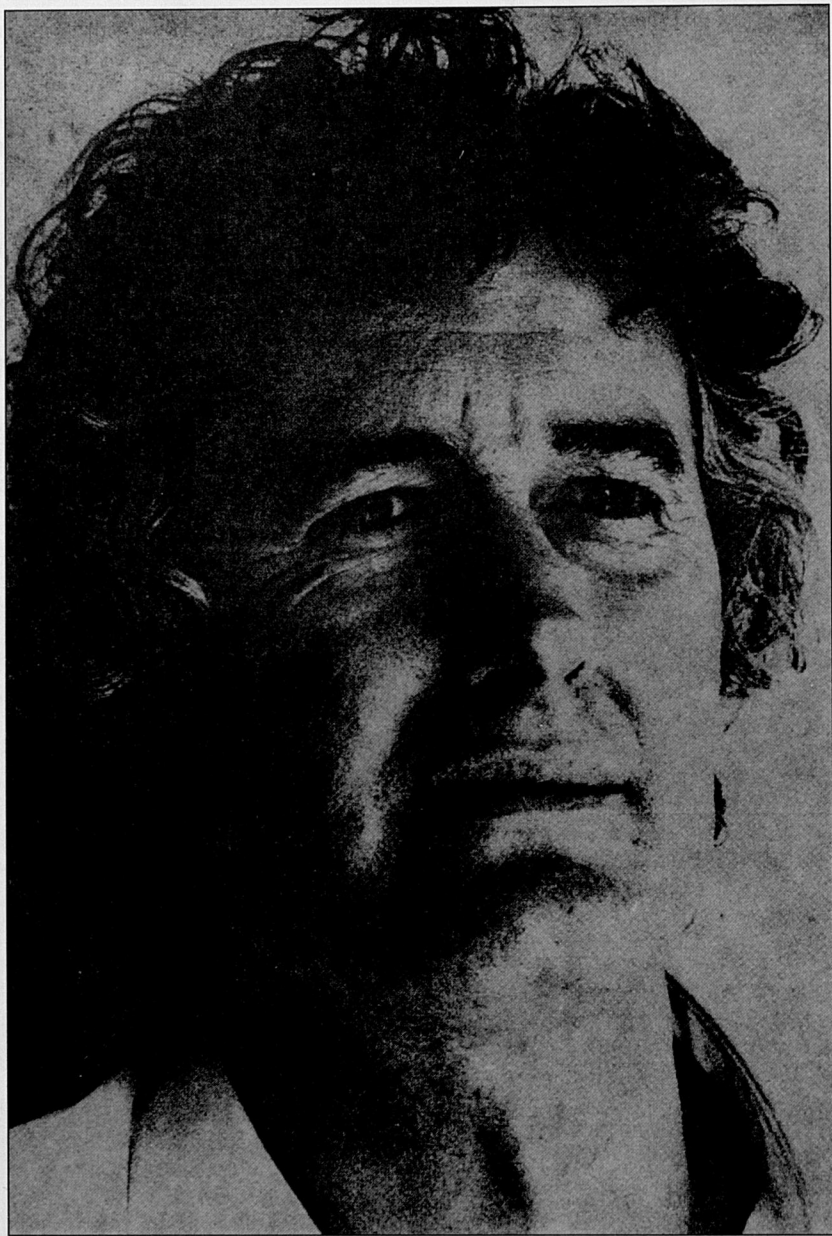


NOTAS:

- (1) V. GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco*, II. Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 425-465.
- (2) FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1950, pp. 143-146 (Col. Austral, 950).
- (3) LAFAUR, Luis: *Teoría romántica del Cante Flamenco*. Madrid, Editorial Nacional, 1976. p. 119. V. LEBLON, Bernard: «Granada, 1922: Manuel de Falla reivindica al flamenco», *Cuadernos Hispanoamericanos- Los complementarios*/ 9-10. Mayo, 1992, pp. 69-79
- (4) MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio: *Mundos y Formas del Cante Flamenco*, Granada-Sevilla, Al-Andalus, 1971.
- (5) Donnier, Philippe: *El duende tiene que ser matemático. (Reflexiones sobre el estudio analítico de las bulerías)*. Córdoba, Virgilio Márquez, 1987.
- (6) Pedro PEÑA, citado por MUÑOZ, Eusebia: *Voces flamencas*. Tesina leída en la universidad de Perpiñán, Nov. 1982
- (7) GARCÍA LORCA, Federico: «Teoría y juego del duende», *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1954, pp. 36-47.
- (8) GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: «Apuntes sobre la soleá y la siguiyria: (4)». *Candil*, nº 83, año XV, septiembre-octubre de 1992, pp. 1.116-117.
- (9) Atribuida al señor Manuel Molina
- (10) V. g. Agustín Talegas o Joaquín el de la Paula.



"CONCURSO DE CANTE JONDO EN GRANADA" Caricatura de JOSÉ LÓPEZ SANCHO. 1922



Félix Grande



ALBUM DE RECUERDOS DE LA CÁTEDRA

DE CUANDO EN AGOSTO DE 1983 FUE RECIBIDO EL POETA FÉLIX GRANDE, COMO MIEMBRO NUMERARIO DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

DISCURSO DEL RECIPIENDARIO Y CONTESTACIÓN DEL TAMBIÉN POETA, MANUEL RÍOS RUIZ, EN NOMBRE DE LA CORPORACIÓN ACADÉMICA.

En Agosto de 1983 celebraba la Cátedra de Flamencología sus bodas de plata fundacionales y su adscripción a la Universidad de Cádiz. Y entre los numerosos actos conmemorativos que se organizaron, con tal motivo, aparte reunir en Jerez a todos sus miembros, se nombró miembro de honor de la corporación académica, al poeta granadino Luis Rosales y miembro numerario al también poeta, Félix Grande.

Este titularía su bello discurso de ingreso «El Flamenco: Más junto que una lágrima», en el que reconocía la participación, por igual, en la gestación del flamenco, de payos y gitanos andaluces.

Le contestaría, con hermosas palabras de recibimiento en la Cátedra, el poeta y flamencólogo, co-fundador de la misma, Manuel Ríos Ruiz.

Diecisiete años después de aquella jornada, memorable por muchos motivos, evocamos ambos discursos, reproduciéndolos íntegramente en nuestra páginas.

EL FLAMENCO: MÁS JUNTO QUE UNA LÁGRIMA

POR FÉLIX GRANDE

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA (DISCURSO DE INGRESO)

Yo habré de imaginarme un hecho prodigioso. Ustedes, un suceso lejano. Yo intento atravesar la espesura de mi asombrada gratitud y ver, al otro lado, una imagen que sé que no merezco, pero a cuyo merecimiento, estad segu-



ros, dedicaré una parte muy honda del resto de mi vida. En esa imagen, unos cuantos señores, fundadores y animadores de la Cátedra de Flamencología sita en Jerez de la Frontera -esa Cátedra que tiene ya un cuarto de siglo, y fama estereofónica, mundial- deciden que el que os habla sea nombrado Miembro de Número de esta Universidad tranquila, necesaria e inexorable. Yo les ruego que traten de medir con generosidad lo que esa imagen mide para mí, pues de otro modo ustedes no podrían alcanzar a conocer las dimensiones de mi gratitud. Yo advierto en esa imagen que sucede un prodigio: unos cuantos de mis maestros resuelven proclamarme como uno de los suyos, prodigio mediante el cual yo me convierto de discípulo en compañero. Esta desproporción me alarma y me confunde. De esa confusión y esa alarma me consuela el saber que nadie merece un prodigio. He venido a entregaros mi gratitud, mi asombro y mi inmerecimiento, junto con la promesa de intentar disponer algún día de esa fortuna que hoy dispendiosamente se me pone en las manos, no en pago a nada sino como anticipo extraordinario, es decir, prodigioso.

Imaginad, por vuestra parte, otro prodigio: una guitarra que me costó veinte pesetas. Os contaré, a la vez con premura y con pormenor, aquel suceso. Tenéis que conocer o sospechar un pueblo llamado Tomelloso, una calle pequeña y pobre como las joyas de los pobres, una tienda muy breve; el diccionario que suelo interrogar me otorga esta definición de mercería: «comercio de cosas menudas, alfileres, cintas, botones, etc.». El dueño de esa tienda era yo, y en ella solía vender a las desventuradas, cotidianas vecinas, también cuartos de kilos de azúcar o de sal, tres tomates, un cantero de pan, un cuartillo de vino, un pimiento, una porción de carbón viudo, y, en fin, todo eso imprescindible para la industria milagrosa de vivir día a día. El vendedor, el dueño de aquella ternura que sólo con humor puedo llamar negocio, tiene unos quince años, se cree ya un hombre y necesita una guitarra. El dueño de la panadería, que todas las mañanas acude con el pan dentro de su carro entoldado y tirado por un percherón de color ceniza brillante, le entrega un día a aquel adolescente una guitarra de aquellas llamadas de Casasimarro, cuyo eufónico nombre apenas si lograba encubrir el anonimato prudente de su remoto constructor. Cien pesetas me pidieron por ella. Veinte di a cuenta (ya recordáis: entonces todo era comprado a plazos, y sobre todo lo esencial). Unos meses después, mi acreedor, escuchándome ordeñar en aquel guitarrillo unos laboriosos arpegios, me perdonó las ochenta pesetas, con lo cual conseguí el record de ser dueño de la guitarra más barata del mundo. A veces pienso que en mi relación con el arte flamenco todo es conmovedor y prodigioso. Y es ahora cuando os pido el esfuerzo, la caridad de la imaginación. Cuando se me notificó que había sido nombrado Miembro de Número de la Cátedra de Jerez no fue este hombre que veis ante vosotros, ya canoso y maduro, el que se conmovió: fue aquel adolescente. Por entre el tiempo mágico, aquel chiquillo, que está tocando la guitarra, a la hora de la siesta, detrás del mostrador de una tiendecita perdida, ha recibido la noticia de haber sido nombrado compañero de sus maestros. Imaginad conmigo que apoya lentamente el guitarrillo en un rincón, pues ni con ese peso puede de



tanto como le pesa la alegría, que durante unos cuantos inmortales segundos da un beso a su buena fortuna, y que en seguida, emocionado, ese chiquillo se nos echa a llorar. A penas si le es posible pronunciar la palabra gracias. Hoy la pronuncio yo en su nombre.

Pasemos de una lágrima a otra. Estábamos entonces en el pleno epicentro de aquello que hemos dado en llamar la etapa de la ópera flamenca. Por Tomelloso (Dios bendiga este nombre: bajo su suelos descansan mis muertos) venían todos los años, del otoño a la primavera, aquellas agrupaciones variadísimas (a veces, hasta se rifaba un jamón, e incluso una botella de coñac) llamadas compañías, cuyos nombres punteros eran Pepe Marchena, El Príncipe Gitano, Juanito Valderrama, Pepe Pinto, Antonio Molina, Manolo el Malagueño, Canalejas de Puerto Real, Manolo Caracol, Juan Varea, Marifé de Triana... Como veis, unos eran gitanos; otros, payos. Aquel adolescente - que quizá nos está contemplando hoy a todos, con cariño, en silencio, desde un tiempo enigmático- de vez en cuando alcanzaba la suerte inmensa de verter unas lágrimas escuchando flamenco, en una voz o en una guitarra. Lágrimas de consuelo y desconsuelo no faltarían ya nunca en mi larga profesión de escuchador del cante, de receptor de la guitarra. Pero todo tiene principio y aquel fue mi principio, y sé que la mejor manera de agradecerlo ante vosotros es daros mi palabra de honor de que en las lágrimas aquellas, las aurales, las bautismales lágrimas, se encuentran juntos, abrazados, los artistas gitanos y los artistas payos. Ya por entonces la polémica era antigua y también enconada. Somos hijos de una patria desgarrada por las guerras civiles. Algunas, con armas mortíferas, nos dejaron una tristísima caravana de muertos. Otras celebradas tan sólo y afortunadamente con palabras, nos van dejando una caravana de confusión y de arrogancia, nos instalan en la injusticia. Por mi parte, soy un hombre apacible, y por lo tanto un hombre de muy escasas certidumbres; o por lo menos, como buen intelectual, tiendo a consentirme a mí mismo el ejercicio beneficioso de las dudas. Creo que sólo dudando se consigue avanzar en la aventura del conocimiento. Y en todo caso me siento desazonado, a veces incluso temeroso, cuando tengo que hablar con alguien que sólo maneja certidumbres. Los seguros de todo me dan miedo. Y sucede que en esta gran aventura de ser aficionado a este arte impar que llamamos flamenco a veces tenemos que lidiar la desventura de una vieja polémica cuyo principio es casi tan remoto como el flamenco mismo, y cuyo fin amenaza durar eternamente, como si fuese la sombra del cante. Esa polémica se parece a una guerra civil. Es en verdad una guerra civil, una guerra entre hermanos. De un lado, están los combatientes que aseguran de forma terminante que los gitanos nada aportaron ni al origen ni al desarrollo del flamenco. De otro lado, combaten, con igual orfandad documental y con la misma convicción, los que aseguran terminantemente que el flamenco sólo es gitano, y los payos no les agregaron nada al cante, y no saben cantar, ni tocar la guitarra, ni siquiera escuchar acertada y devotamente. Todos vosotros conocéis la polémica. Todos habéis sufrido ante ella una tristeza puntual. Y habéis sentido esa tristeza porque sabéis que al fondo de esa discusión, tan pétrea ya a causa de las certidumbres, asoma su hocico



el racismo: el desdén, el desprecio, la mala voluntad entre comunidades; el desprecio y la mala voluntad entre culturas. Y esto es una forma larvada de la guerra civil. Los payos, los gitanos, quizá nos entendamos como hermanos un día. Para que eso suceda, la comunidad paya tendrá que desprenderse de su desdén a los gitanos, tendrá que ser más justa con ellos, con sus hábitos, su vida cotidiana, su manera de entender a sus muertos, y educar a sus niños. Para que eso suceda, los gitanos tendrán también que aportar a la tarea común el abandono de alguna de sus arrogancias, tendrán que disminuir el vasto territorio de su desconfianza, tendrán, en fin, que acometer el laborioso esfuerzo de entender a los payos, como hemos de esforzarnos nosotros en el entendimiento de ellos. En este esfuerzo, que habrá de ser común, yo creo que los gitanos lo tienen más difícil. Desde hace casi medio milenio lo tienen muy difícil.

La memoria colectiva de la comunidad gitana parece amamantada, y con razón, en la desconfianza. En ningún lugar de la Tierra, con la España incluida, han sido bien tratados de forma duradera. Toda la Europa barroca e ilustrada los acorrala, los persigue, los afrenta o los extermina. España, como parte de Europa, no faltará a esa cita sombría. Sabemos que las leyes españolas firmadas contra los gitanos son más de un centenar y que abre para ellos un nauseabundo abanico de horrores. Sabemos que las causas de esa jurisprudencia intolerante e inmisericorde son a menudo sumamente arbitrarias: no siempre corresponden a delitos de sangre, de abigeato o de otras formas de atentado contra la propiedad. Muy a menudo, la causa de un dictado escarmiento es la mera desobediencia del talante gitano, «su presencia en un pueblo payo, su huida de una ciudad y su consiguiente residencia en despoblados y caminos, el uso de su propio lenguaje o sus propios vestidos, su quiromancia desvalida o una antropofagia inventada por la superstición y el odio de los temibles e improvisados arbitristas. Las causas del castigo, lo repito, son a menudo ambiguas; otras veces, inexistentes; y suelen reducirse a una sola: el rencor ante una manera de vivir que contiene a la insumisión. Pero no son ambiguos los castigos. Son bien concretos y son bien pavorosos. Sin agotar esa siniestra nómina de horrores, mencionaré unos cuantos. Por trashumantes, una ley los condena a la esclavitud y a que les sea cortadas las orejas. Por diversos motivos (generalmente, el nomadismo, condena el habla, el traje; en fin, lo que fuera su identidad, una ley los azotes, otra los condena a galeras, otra a ser marcados a fuego en las costillas, otra a vivir en ciudades de baja población, otra a no vivir en ciudades de baja población, otra a habitar a la fuerza con los payos, otra a no habitar con ellos, otra a ser perseguidos si se dedican a la compraventa de ganado en las ferias, otra a no habitar en ciudades en que haya tribunales, a fin de que no litiguen con payos; otra a ser expulsados a la Américas...» En suma, la memoria colectiva de los gitanos tiene perfecto derecho a suponer que la ley está loca, y su desconfianza a menudo parece confundirse con la clarividencia. Yo no sé -ya os dije que me consiento muy pocas certidumbres- qué porcentaje de esta desazón persistente e histórica se depositó en el flamenco, en forma de desgarramiento, en forma de desconsuelo y de consuelo. Pero sí



sé que cuando supe que Tía Anica la Piriñaca pronunció aquella frase hoy ya famosa («Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre») me pareció ver muy clara dos cosas: una, que al fondo del flamenco late mucha desgracia de la gitanería; otra: que la terrible sentimentalidad gitana (¿pero acaso podría no ser terrible?) es uno de los elementos del cante. Que, en fin, esa sentimentalidad y esa desgracia secular han dado al cante algunas de sus dimensiones expresivas más sobrecogedoras. Entonces, ¿han inventado el cante los gitanos? ¿pueden llamarlo suyo?

Desde luego, tienden a hacerlo. Y en eso ellos también son injustos, son poco equitativos y son insolidarios. La hipótesis de la paternidad absoluta del gitano con respecto del cante, olvida -y es un olvido demasiado cuantioso- que las raíces de una música abrevan siempre en el subsuelo de una tradición musical; lo cual, en nuestro caso, significa olvidar -para no hablar ahora del desarrollo, sino tan sólo del origen- que el flamenco ha nacido dentro mismo de una de las más suntuosas tradiciones musicales del mundo. Yo no sé si hay otro lugar en la Tierra en que se haya reunido, apretado y transfigurado, abrazado y fundido tanta riqueza cultural, tanta diversidad creadora como en Andalucía. Agreguémosle a esa inusitada tradición musical y secular de Andalucía el bellísimo grupo de los romances castellanos y fronterizos, las músicas populares moriscas, ciertos desgarramientos musicales de los judíos de la persecución y la diáspora. Esto existía antes de finales del siglo XVIII, el instante en que suena sobre la orfandad y la majestad de la Tierra la primera toná. Yo trato de escuchar, en mis noches de locura o de ensueño, el sonido de aquella toná inicial, alrededor de la cual estamos todavía girando medio borrachos de gratitud y de deslumbramiento; yo trato de escuchar, en mis noches de soledad y de ambición, aquella primera toná que es presumible que sonase aquí, al lado, entre Jerez de la Frontera y la fuente de los Albarizones, y recibo una cosa muy bella y pavorosa, muy ensimismada y abarrotada de un clamor de mundo, algo que es soledad sin duda alguna y que a la vez es multitud; algo tajantemente extraordinario que me llega con dos siglos de edad pero que tiene sobre su cabeza de música posiblemente dos milenios de canas. Y entonces siento que esa toná la está inventando un hombre (que se llamara o no Tío Luis el de la Juliana ni podemos averiguarlo ni averiguarlo significa gran cosa: se trató en todo caso, de un hombre extraordinario; y agregaría: como todos los hombres); y entonces siento que en ese invento un hombre está poniéndome en las manos su angustia personal, pero a la vez me está notificando la inmensa joyería musical en que han vivido sus antepasados. Y que son sus antepasados -es decir, esas músicas milenarias, variadas, abrazadas- las que lo hicieron inventor. Quizá en esa toná, aquella, la primera, la toná inolvidable que jamás podremos oír, se abrazan por primera vez la cultura gitana y la cultura de una Andalucía y una España diversas, milenarias: y juntas. Quizá aquella toná ya amanece «más junta que una Lágrima».

Que hay una lágrima en el cante, en el baile y en la guitarra, que hay una lágrima en esos ritmos y esas músicas prodigiosas, es cosa que nadie pone en duda. Y como quiera que el padecimiento gitano es también un asunto



indudable, aparece una tendencia, prácticamente irresistible, a considerar que el flamenco es una creación de estos hijos remotos del misterioso territorio hindú. Apoya esta teoría un hecho que ni la memoria, sucesiva y sumada, ni la investigación más ecuánime y ortodoxa se consienten contradecir: es el hecho, que tenemos que valorar en lo que vale, de que en los tiempos de la aurora del cante, es decir, desde finales del siglo XVIII a la mitad de XIX, prácticamente todos los grandes cantaores son gitanos de Andalucía. Los nombres de Tío Luis, de El Cautivo, El Planeta, El Ciego de la Peña, María la Jaca, El Fillo, Frasco el Colorao, los Pelaos, los Caganchos, Curro Durse... no son tan sólo estrellas inscritas para siempre en la noche luminosa del cante: son también los primeros escalones por donde el cante sube, con temblorosa majestad, hacia el recinto de su propio rostro, ese rostro bellísimo donde habita una lágrima que tantas veces nos ha ayudado a alcanzar la sosegada y fraternal virilidad de la congoja. Pero sucede que incluso, y sobre todo, cuando escuchamos esa lágrima al cante, estamos obligados a mirarle a esa lágrima todas sus dimensiones, y no tan sólo aquellas dimensiones raciales que nadie o casi nadie pone en duda. Hay que verle a esa lágrima también todas sus dimensiones de padecimiento andaluz, de sufrimiento payo. Cuando hace pocos años, disponiéndome a escribir unos centenares de páginas que no lograron ser sino un pequeño telegrama sobre este arte de casi infinita expresión, traté de ver de cerca esa lágrima silenciosa y desmesurada, corroboré dos evidencias: una, que no es casual el hecho de que la inmensa mayoría de las obras artísticas inmortales de que la entera España puede y debe presumir en el mundo provengan de esta tierra llamada Andalucía; y no es casual porque las obras inmortales prácticamente nunca desconocen el sufrimiento, y Andalucía es, desde hace siglos, un pueblo cuyo sufrimiento es famoso. La otra evidencia que acompañó los años de mi investigación es la de que en el tiempo que va desde la llegada de los gitanos a esta península en donde cesaron su continental nomadismo hasta el instante en que el prodigioso abanico de formas del flamenco se abre como una flor inmensa, sombría y maravillosa (digamos, por poner una fecha, finales del siglo XIX), no sólo los gitanos: el entero pueblo andaluz unta un vasto dolor en un pan en el cual hasta el tamaño es dolorido. Y que concretamente a lo largo de la aventura de la formación y el desarrollo del flamenco el dolor andaluz es una cita cotidiana. Cuanto contenga, pues, de lágrima el flamenco (y todos percibimos que esa lágrima, incluso cuando se produce en forma de urgentísima, frenética alegría, no es un aditamento sino su resistencia ósea) no puede ser llorado únicamente con el llanto gitano: toda la centenaria desventura andaluza llora conjuntamente en esa lágrima. Vemos, pues, que si es dolor lo que susurra o grita en los rincones de la siguiirya, hay que ser generosos, equitativos y, si es posible, fraternales, y otorgarle a la pena andaluza su asiento en este almuerzo de dolor cuya memoria no ha perdido el cante. Si sumamos a esto el suceso cuantioso de la tradición musical en que nace el flamenco, ese prodigio al que aludí hace breves instantes, debemos concluir en la opinión de que la polémica enconada y antigua sobre la paternidad de esta música,



que tanto ha trabajado y ha sufrido por reunirnos a todos, es un asunto que no nos concierne.

Hay, claro está, más pruebas de que esta música reunida (lo repito «más junta que una lágrima») debe parte de su congoja y de su alivio, su desconsuelo y su consuelo, al desconsuelo general andaluz. Y esas pruebas son nombres propios. Desde Silverio Franconetti hasta el hijo de la Lucía (o Paco de Lucía, como lo llaman en el mundo), pasando por Juan Breva, Rojo el Alpargatero, don Antonio Chacón, Javier Molina, Niño Ricardo, Pepe el de la Matrona (don José para los amigos), Fosforito y tantos otros que son ya capítulos escritos en el libro flamenco, un reguero de semillas payas engrandece la cosecha de nuestro amado arte andaluz. Chacón no se ganó su tratamiento por ser payo sino por haber alcanzado a ser un señor de los cantes, de la misma manera en que hoy ya pronunciamos don Antonio Mairena no porque don Antonio sea gitano sino, sencillamente, porque ya no sabemos dirigirnos a su sabiduría flamenca sino con el don por delante. ¿Cuánto le debe el cante, a fin de cuentas, a Chacón? No podemos medirlo. En el flamenco todo está tan junto que ya nada es de nadie y todo es nuestro. ¿Qué deben los cantes mineros -cuyo conjunto de formas melódicas y de riquezas expresivas es verdaderamente impresionante- al legendario Rojo el Alpargatero? Sencillamente, no podemos medirlo: por influencia propia, o a través de la influencia de Chacón, su genio está ya inscrito en el metal de las minas del cante. ¿Qué debe el cante a Franconetti? Por de pronto, recordemos que el documento más solvente que nos ha sido dado sobre aquel siguirillero portentoso, el documento que debemos proclamar como origen de esta disciplina llamada flamencología, el libro, en fin, de don Antonio Machado y Alvarez, Demófilo, es un documento que fue creciendo con el asesoramiento del gitano jerezano Juanelo: la importancia impetuosa, fantástica, que Demófilo confiere a Franconetti es, sin ninguna duda, la importancia que otorgaba Juanelo a aquel payo tan decisivo en la historia del cante. Cuando mucho más tarde García Lorca asegure que, según los ancianos (y recordemos que en el mundo flamenco los ancianos no mienten nunca), ante los cantes de Silverio se abría el azogue de los espejos, no está sino recreando en un lenguaje incomparable el sentimiento de aquella anciana gitana que no pudiendo encontrar ningún defecto al cante de Silverio, se resignó a decirle enojada, admirada y famosamente: «¡Mira hijo, cantas mu bien, pero tienes los pies mu grandes!». Al parecer, una vieja gitana entendida en flamenco no le pudo encontrar al cante de Silverio otro defecto que el de la desmesura de sus zapatos. Con zapatos desmesurados, o con los pies descalzos (recordemos que Chacón mendigaba un casinito donde poder desliar su genio, y recordemos que Juan Breva murió ciego y en la ruina) los payos vienen caminando en el cante como don Antonio Machado (esta vez me refiero al hijo, nuestro abuelo) recomendaba caminar: es decir, haciendo camino. En nuestro tema, haciendo el cante. Creando algo testarudo y casi furiosamente junto que nosotros, en mi opinión, no tenemos derecho a separar. Solemos ser nosotros, a menudo, los que atizamos la polémica. Ellos, los creadores, no suelen exigirse el



carnet de identidad racial. Al menos, cuando cantan lo olvidan. Y sólo recuerdan al cante.

Hay otra dimensión en ese recuerdo. Es una dimensión importante. Sin ella, no es seguro que el flamenco hubiera alcanzado el respeto prácticamente planetario de que hoy disfruta, y supongo que para siempre. Y en esa dimensión el fortalecimiento del flamenco está lleno de payos. Me refiero a ese laborioso, testarudo recuerdo al que llamamos flamencología. Las investigaciones de Demófilo (hace ya más de un siglo que apareció aquel libro fundacional y riguroso), ¿en cuanto contribuyeron a la iniciación del respeto ante un arte desvalido y esplendoroso? El esfuerzo de don Manuel de Falla y aquel chiquillo, Federico, por imponer el mundo del flamenco en una época en que la moda (y con más ignorancia y poder, la moda del saber universitario) era la hostilidad contra el flamenco, fue un esfuerzo al que hemos de llamar providencial. Conocéis mi opinión sobre aquel acontecimiento. La resumiré aquí telegráficamente: antes de que la autoridad de don Manuel de Falla interviniese en la investigación de las raíces musicales del flamenco y de la defensa de la grandeza de este arte, cualquier inculto con diversas carreras podía, y solía, burlarse del flamenco. Tras el año 1922, tras la reivindicación enérgica, casi violenta del dulce don Manuel, los antíflamenquistas quedaban obligados a iniciar un aprendizaje o a callarse la boca: don Manuel los había despojado de la frivolidad y del desprecio. Años después se iniciaría un vastísimo movimiento de investigación y entusiasmo en el que infinidad de payos vienen colaborando en la tarea de dilatar las fronteras, de un lado al rostro de los orígenes y desarrollo de los cantes; de otro, a la multitud que lo estudia y lo escucha. Son las décadas que empezaron ayer. En ellas, seres pacientes y abnegados, trabajadores y entusiastas, con un magnetofón, humildad y perseverancia, rastrean un tercio, localizan un nombre, encuentran una concordancia, rescatan una partida de bautismo, formulan una veracidad. Son nombres de musicólogos (Eliás Terés, Hipólito Rossy, García Matos, Arcadio Larrea...) que nos ayudan a saber; que incluso en sus polémicas, por las que creen estar en desacuerdo, se juntan en la tarea común de levantar al cante de igual modo en que se levanta una bandera. Son nombres de flamencólogos, poetas y otros individuos temibles (Ricardo Molina, Julián Pemartín, Anselmo González Climent, Eduardo Molina Fajardo, Carlos Almendros, Pepe Blas Vega, Juan de la Plata, Manolito Ríos Ruiz, Caballero Bonald, Quiñones, Francisco Vallecillo, Luis Rosales, José Luis Ortiz Nuevo, Eugenio Cobo y tanto otros...) que ya están juntos en el futuro del saber flamenco. Sólo es posible amar aquello que no se desconoce, y en el amor mundial que hoy calienta a este arte que tiritita y que quema, buena parte del fuego es el saber, y ese saber se viene acumulando, ante todo, con la genialidad musical y expresiva de los artistas del flamenco, pero también y sin ninguna duda con el esfuerzo apasionado y riguroso, obstinado y paciente, de estos seres que estoy citando; con el esfuerzo y la pasión de las peñas, los concursos, los festivales; con el esfuerzo, en fin, de aventuras magníficas como la de esta ya asentada Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera (cuarto de



siglo cumple ahora) por cuya puerta grande tanto me alegra y me avergüenza entrar.

Debo acabar. Una de las leyes del mundo flamenco tiene hermoso hasta el nombre: saber estar. No hubiera yo aprendido esta ley andaluza si ahora no agradeciese vuestra mucha indulgencia, abusando de ella. Quiero acabar como empecé: proclamando que yo recibo esta prodigio que es el arte flamenco como algo que me llega «más junto que una lágrima» (al fin os lo confesaré: la expresión es de Luis Rosales). O con otras palabras: que, en mi opinión, la polémica sobre la paternidad del flamenco es tan indeseable como lo es una guerra civil. Que el flamenco es ese territorio del mundo, y es ese territorio de nuestro corazón, en donde payos y gitanos estamos desde hace ya dos siglos abrazados, más junto que una lágrima. Y que os doy mi palabra (algo tengo que daros a cambio de esta inmensa alegría que es esta puerta que habéis abierto para que yo entre a seguir aprendiendo) de que en lo que me quede de vida no tomaré jamás parte en esa polémica que intenta separar lo que ha nacido junto, lo que junto ha crecido y se ha desarrollado, y lo que junto ha entrado ya en la inmortalidad. Creo que con este propósito empiezo, sólo empiezo, a merecer vuestro regalo, puesto que esta juntura fraternal, este amor sin separaciones, es lo que viene fortaleciendo vuestro trabajo desde hace veinticinco años. Ya que no os igualo en la velocidad de vuestro saber, al menos me reconforta transitar por vuestro camino, Y en cuanto al nombramiento con que hoy me estáis honrando, y que hace que éste sea uno de los días más dichosos de mi existencia, os aseguro que lo acepto con la humildad que corresponde, pero que, al mismo tiempo, lo llevaré durante el resto de mis años con el tranquilo orgullo con que un soldado conserva sus medallas o un torero sus cicatrices.

PALABRAS DE RECIBIMIENTO A FÉLIX GRANDE EN LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

MANUEL RÍOS RUIZ

CO-FUNDADOR DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Querido y admirado Félix Grande:

Me ha correspondido un honor que en definitiva es una alegría más bonita que un *sanluí*: la alegría de recibirte como miembro de la Cátedra de Flamencología, de una entidad que fundamos un grupo de chavales hace veinticinco años, con la por entonces atrevidísima idea de defender y revalorizar lo genuino de nuestros lares: el flamenco. En aquella época todo sentido y sentimiento andalucista levantaba las correspondientes sospechas de los bienpensantes, pero en realidad lo que de verdad nos movía a rescatar lo que considerábamos básico en la cultura de nuestro pueblo era el puro atavismo, conciencia pura. Fue, pues, casi al mismo tiempo en que tu, en tu Tomelloso de viñeros y gañanes, alternabas el toque de tu guitarra con la lectura de



Machado, de Vallejo, o de Miguel Hernández, mientras crecías en intuiciones telúricas y líricas al lado de nuestro Eladio Cabañero, tan junto los dos como una lágrima desde allá hasta acá y lo que por rondar queda todavía.

Sospecho, o mejor dicho, sé, que desde entonces, Félix, has sabido, preclaramente, que el arte, que todo arte verdadero es el devenir y el acaecer de la verdad. Y por eso sabes que la pintura de tu paisano Antonio López es un asombroso cacho de vida que se sale de los marcos y nos ocupa el cuerpo, que los versos de Eladio son sentencias, la justicia más legítima que pueda uno encontrarse en el reino de la palabra, y que un cante emocionante y enmemoriado, ya sea dicho por un gitano o por un gachó, es algo tan buena puñalá que nos conmueve los entresijos del alma.

Y siempre he pensado que por las cuerdas de una guitarra, que son caminos para andar con las manos y el corazón, se va a todas las santas partes. Yo lo he pensado y sentido, pero tú, además, lo sabes. Lo sabes porque por las cuerdas de la guitarra, de tu guitarra aquella -no sólo la más barata del mundo, sino también la más privilegiada de cuantas se llamaron Casasimarro- y por las cuerdas de tus admiraciones tocaoras y poéticas, que tan bien y rotundamente confiesas en tu cualidad de bien nacio, has ido, digo, y te has quedado en un cerro de verdades, que no de certidumbres -la verdad no tiene por que ser tan precisa y neta-, sin tener por ello que salir de tí mismo. Tanto es así, que por eso eres un flamenco. Lo supe desde que te ví tocar la guitarra en casa de Fernando Quiñones, hace diecisiete años para el mes que viene y vendimia. Lo hacías con pasión y con embeleso, amando con riqueza, barroca y visceralmente. Entonces te conocí y tu *Música amenaza-da*, tu libro de poemas o de hechizos, me complementó tu imagen de poeta ensimismado, de juntador de lágrimas, ya sean lágrimas por crímenes o lágrimas por esplendores del ser humano.

Hoy has expuesto, con mucha fe y con muchas arrobos de amor, tu entendimiento del flamenco. Has corroborado de pe a pa la arteria de tu trabajo sobre el tema, ese libro capital que escribiste en plena tremolina íntima y que te salió tan enraizado y bocifuego. Y como todo espíritu crítico sin reconcomio y fetén, tiendes a la hermandad en lo que de alguna manera nos ayuda a vivir: el cante. Ese cante, ese arte que está ahí y del que hay que decir, como don Antonio de la primavera, que ha venido y nadie sabe como ha sido. Mas, está. Está como un toro bravo plantado en el platillo de la plaza, esperando siempre al artista que haga con él una gran faena. La sangre, el hierro, la señal de las orejas, el pelaje..., no importan; lo que importa es su trapío y su casta y el trapío es andaluz y andaluza es la casta. Ante este encampanado toro del cante, del baile, y del toque, todo lo demás es misión del hombre, de su rajo, de su sensibilidad, de su capacidad de hacer arte. Estamos de acuerdo en eso y en lo que ritornela Eladio cuando asegura que un tonto fastidia a un pueblo. Sí a algunos seudoflamencólogos se les suele antojar dividir el cante por cuestiones de etnia, como si la lágrima que es el cante, tan comúnmente llorada por gitanos y gachós, pudiera repartirse. Y es que los hay tan ilusos como carajotes los hay, por no declararlos simples malasjideas.



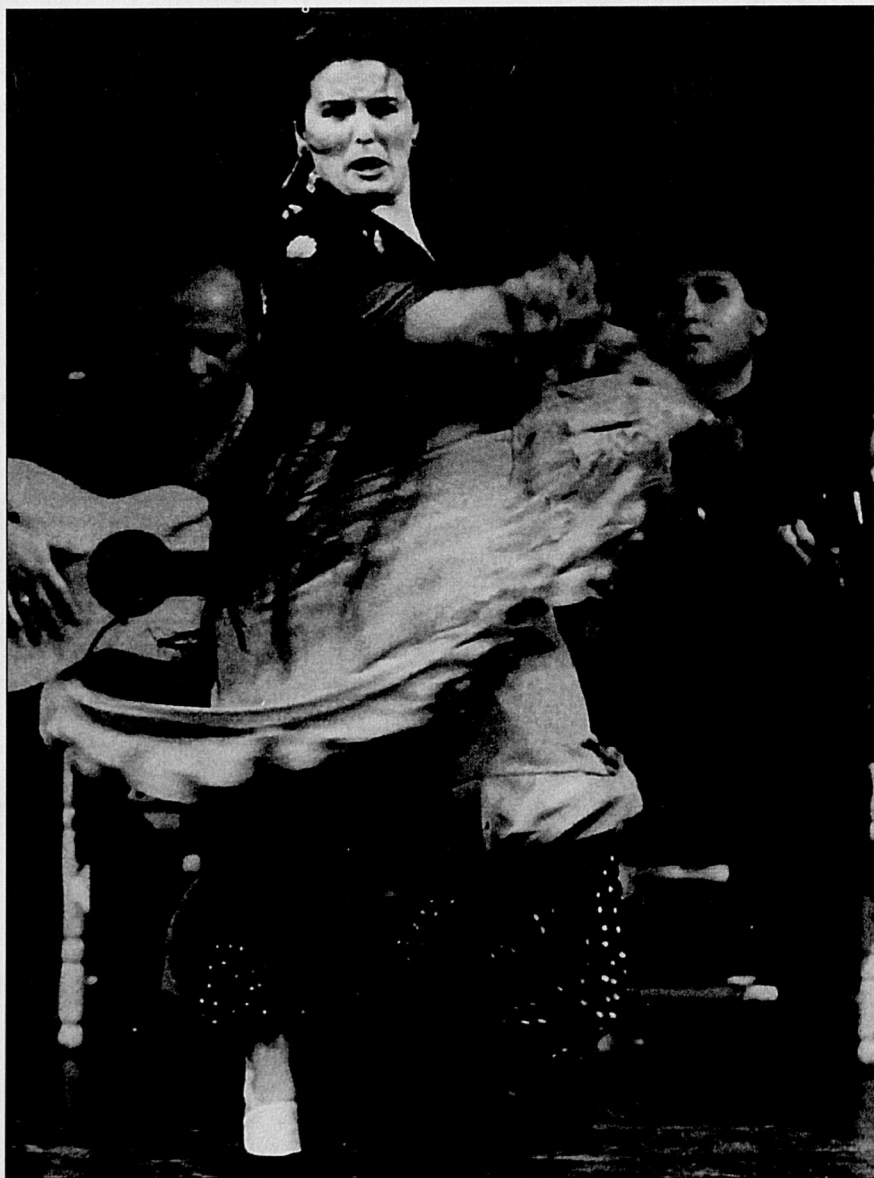
Tú lo has dicho, Félix, el cante está más junto que una lágrima. Y en el cante nos juntamos, debemos abrazarnos. Yo creo que nunca se ha hablado en esta tribuna de la flamencología con más espiritualidad, ni con un talante tan abierto, ni con un tono más entrañable. Y lo has hecho así, porque además de un gran poeta y de un profundo sentidor del cante, eres, permíteme decírtelo, un hombre valiente. Para mí, Félix, amigo, la valentía del hombre consiste sencillamente en ser claro y glorificador, como un verso de Neruda o de Rosales. Y tú Félix, tienes esa calidad más junta que una lágrima y bien metida en los huesos que por algo perteneces, como el cante, a lo que me gusta llamar la bizarría de los pobres.

Por tamaña razón, por saberte desde siempre un hombre consecuente, un consiente padecedor de la verdad, un artista para quien la ética y la estética tienen el mismo sabor y odisea, y por saberte también un flamenco desde los adentros, un andaluz por pensamiento y ánimo, incluso por fatalista, cuando pensé a quien dedicar mis modestos pero fervorosos versos a Manuel Torre y su mundo, esta tierra, Jerez, consideré que a nadie mejor que a Félix Grande, porque tu pasión, tu azogue por el arte andaluz nos honra a todos los flamencos de antes, de ahora y de después.

Y finalmente quiero decirte que me alegra tu alegría de pertenecer a esta entidad, a esta corporación que si tiene alguna virtud es su liberalidad ante el flamenco; su defensa de todo lo bueno del cante andaluz, venga de donde venga. Ahí están sus veinticinco años de historia para atestiguarlo. Tú, poeta Félix Grande, has llegado a ella hoy, pero podías haber llegado hace mucho tiempo, con el mismo bagaje de méritos; por la buena y clara razón de que eres un cabal desde que tu madre te concibió en su vientre y estaba en tu sino escrito por Undivé.

Con mis mayores respetos para todos los compañeros, nunca, Félix Grande, hubo persona mejor bienvenida a la Cátedra de Flamencología. Te lo juro por la tisis de Manuel Torre, que también era más junta que una lágrima.

Jerez, 1 de agosto de 1983.



Festival de Jerez. María del Mar Moreno



HOJAS SUELTAS DEL FLAMENCO, SALVADAS DEL OLVIDO

JEREZ SOLERA DEL CANTE JONDO

TOMÁS BORRÁS (1891-1976)

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

y

REFLEXIÓN PARA UN ESTUDIO DE LA SIGUIRIYA

JULIO MARISCAL MONTES (1925-1978)

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

De los extensos archivos de la Cátedra de Flamencología, rescatamos hoy dos breves trabajos debidos a dos miembros de nuestra institución, ya fallecidos: Tomás Borrás, escritor, periodista y poeta, y Julio Mariscal Montes, poeta sobre todo. Del primero, recuérdese su obra poética «Palmas Flamen-cas»; el poema «Elegía del cantaor», en homenaje a don Antonio Chacón y el prólogo al libro de Fernando el de Triana, «Arte y artistas flamencos», además de numerosos artículos en revistas y periódicos españoles.

De una efímera revista de feria jerezana, titulada «La Feria de Jerez», publicada en la primavera de 1948, reproducimos su artículo «Jerez, solera del cante jondo», y de Julio Mariscal, gran aficionado, quien apenas dejó nada escrito sobre flamenco, pues su obra publicada es toda poética, un pequeño trabajo para una revista radiofónica de la Cátedra, en la que solía colaborar, sobre 1970, enviando algunos apuntes y coplas, desde su Arcos natal, donde residía.

Esta mínimo articulillo de Julio Mariscal, de apenas algo más de una cuartilla, se titulaba «Reflexión para un estudio de la siguiiriya» y, aparte su lectura radiofónica, se reproduce por primera vez, en letra impresa. Mariscal, cada vez que hablaba de cante, se refería a la siguiiriya, diciendo «ese monu-mento del cante grande», y entre sus seguriyeros preferidos, figuraban Ma-nuel Torre y Terremoto de Jerez, a los que solía escuchar con frecuencia, en grabaciones fonográficas.



JEREZ, SOLERA DEL CANTE JONDO

POR TOMÁS BORRÁS

...y uno se pregunta, atónito: ¿Pero qué tiene ese cachito de tierra que se llama Jerez? ¡Porque lo que sale de allí! Las mujeres más hermosas -y ustedes perdonen, el mejor vino del mundo, los caballos más elegantes y el cante jondo-. ¿Qué tiene Jerez para que Dios le haya cuadrupleelegido?

Del vino no se dice, se bebe; de las bellezas femeninas, punto en boca; de caballos basta verlos. Hablemos del cante jondo, hijo del mismo sol y de la misma alma que las otras soleras, mosto y mujerío quitacabezas.

Una de las monsergas de eruditos, folk-loristas y disecadores de la vida es que si el cante jondo -y claro que el baile y la guitarra- son árabes, y africanos, y hasta rusos, o arios, o indios y demás líneas genealógicas conjuradas, por sus mengues pedantes. ¡Cuánta conjetura en su pie, como las grullas, y cuanta ciencia difícil, jeroglífica, retorcida y vacuonante! ¡Con lo fácil que les hubiera sido a los doctores del flamenco sacar un billetecito de ferrocarril, llegarse a la provincia de Cádiz, con su sucursal Sevilla, y comprobar que, desde Tartesos hasta la pretensa civilización de la bomba atómica, el arte jondo aparece y se desarrolla en una comarca de pocos kilómetros y no sale jamás de allí, y solo allí se modifica, y allí únicamente nacen los creadores, y los innovadores y, como planta que no resiste otro clima, en esa tierra tiene sus raíces materiales y su atmósfera espiritual. ¿No es un milagro? Está a la vista y no lo han visto. Saben que se van los invasores de Andalucía a Marruecos y que allí no aparece ni resquicio del arte flamenco, aunque si las cadencias andaluzas, lo cual es otra música; saben que hay gitanos en muchas naciones, con sus cantos peculiares y que solo los bautizados entre las salinas de San Fernando, los olivares de Jaén y las dunas del Guadalquivir -con centro ¡Jerez!- inventan y perpetúan un estilo que se llama -¡de rodillas!- la siguiirya, el martinete y la soleá; saben que, como si Dios lo hubiera dispuesto de manera irrevocable, el cante jondo tiene su propia patria, esa de Jerez y los Puertos hasta Triana, y que solo por contaminación se irradia por Málaga y Cartagena una secuela, otra hasta Huelva, y otra hasta la Mancha por el norte: malagueña, cante de las minas, seguidilla.

¿A qué hablar de orígenes que no sean esos, si se demuestra con echar un vistazo a la verdad, que el cante nace del pueblo jerezano-gaditano-sevillano primero sin guitarra, se parte en estilos correspondientes a Jerez, Triana y el Puerto, y fuera de ese ámbito y esas fuentes no existe ni cante, ni toque, ni baile que sean lo que se llama flamenco? (Categoría ésta de lo flamenco que si no se comprende por intuición, no hay modo de esquematizarla en unas definiciones).

Ritmo, compás, medida y sentimiento de la caña y del polo -el padre y la madre de la soleá- y de los cantos del baile por alegrías, de un lado; y la serrana y el macho de ella que fructifican en la siguiirya, son la cantera, el poso, la simiente, la solera. Caña, polo, soleá; serrana; siguiirya. Es el origen, el brote del alma de un pueblo en su maceta propia: Jerez, Cádiz, Sevilla.

Después, las modificaciones: la jabera, la rondeña, la malagueña. Más tarde, los estilos personales de los cantaos. Luego los regionalismos: Mála-



ga, Huelva y el fandango... El apogeo con los gigantes. La disolución y la degeneración de hoy.

¿Se quiere otro dato esencialísimo de que el arte flamenco es quintaesencia española, limitada a una localidad, sin influencias ni sugerencias de otras artes? No hay flamenco hasta el siglo XIX, y el esfuerzo racial para alumbrarlo y desarrollarlo se produce merced al temperamento de un grupo de artistas semidesconocidos; gente del pueblo bajo, toda: herreros, carreteros, agricultores, pescadores, mujeres de familia humilde, modestos comerciantes... ¡Todos nacidos en cien lenguas cuadradas, todos ignorantes de la música y de las bachillerías, todos espontáneos y directamente inspirados por el númen artístico de un ambiente!

Repitémoslo: fuera de Cádiz (Jerez), y de Sevilla (Triana), ni hubo ni hay arte flamenco, ni artistas creadores -los imitadores son de todas partes-. Ni la revelación del flamenco, ni su apogeo se deben a influencias musicales indias ni checoslovacas. Así como el vino de Sanlúcar o de Jerez tiene su emboque y las cepas dan allí, porque lo quiere Dios, una clase de mosto, con el aire, el sol, el genial de las personas y su modo de sentir las pasiones y la vida, el suelo de Cádiz y de Sevilla dio esa bebida que embriaga de eternidad y unge de gracia, lacera de dolor y eleva con su ímpetu, que es el cante, el toque y el baile a lo flamenco. «De El Cuervo para allá, está el ajo», dicen los que saben de estas cosas. (El Cuervo es la primera estación, yendo para Cádiz).

Enemigo del arte flamenco ha sido ese prejuicio de los cultos de archivo y redichos de librería que le suponían estancamiento de formas orientales o litúrgicas en vez de comprobar sus fuentes maternas desde El Cuervo hasta la desembocadura del Guadalquivir -allí donde se posaban, en sus emigraciones, las bandadas de flamencos cuya silueta caricaturizaba la de los artistas de pantalón de talle, y de ahí el mote y luego la definición; en suma, una metáfora. Otro enemigo más peligroso fue el segundo prejuicio de que el arte flamenco, con su baile y su guitarra era fúnebre, de cementerio y ciprés, de la calavera pisada y la madre que se muere... Y ahí están las coplas coleccionadas por Rodríguez Marín -millares y millares- donde apenas hay nada lúgubre. Y también son testimonios las que reunió Antonio Machado (padre), pura y exclusivamente flamencas, donde la gama entera de los movimientos pasionales y sentimentales está expresada -porque es un pueblo el que grita de pena o de júbilo-. Pero no existe en esas coplas el mal gusto de encerrarse en lo macabro ni complacerse en lo pútrido.

El tercer prejuicio enemigo: que el flamenco era cosa de golfos y borrachos, de gentuza y maleantes. No se supo decantar el arte límpido que daba un grupo nacional, de los posos y grumos en fermentación por juergas de ciudad y señoritismo, el cual no se encanallaba por los artistas flamencos; sino que el señoritismo encanallaba a esas mujeres y a esos hombres de la nativa marina y la labradora campiña, otra cosecha humana nacida del alto azul y del jugo profundo, inmaculados hasta que rodaban por las artificiales ciudades...

Por esa última tacha el arte flamenco quedó aislado y circunscrito a los suburbios del espectáculo, resellado con injusto sambenito, vergonzante y



mendicante... Y para poetas, músicos y creadores de lo plástico hubiera sido filón inextinguible de belleza con el adjetivo de española. Es uno de los muchos focos de espiritualidad que de modo suicida hemos dejado cegar y ocultado como defecto y taras, cuando eran expresiones y modos artísticos incomparablemente hermosos.

Jerez no ha sido ingrato con una de sus rebrotadas maravillas. Indiferente a las censuras y dengues de los superferolíticos, lanza sus nuevas «marcas» de cantaores y bailaoras. No importa que la industria de un falso folk-lore que ahora se ha adueñado del Teatro mixtifique y afemine hasta punto de náusea el «hondo» y jondo arte popular. La solera de sus caldos es capaz de acentrar y dar sabor divino hasta al vinagre. Su espíritu con sabiduría de siglos y sutil finura, su espíritu de ángel con ángel, elimina la escoria y pare, incansable, esas melodías humanas del cante y del baile que ni se pueden copiar ni se pueden comparar: jerez en la sangre también; zumo de un misterio de tierra poética generosa del fruto del amor, la armonía de sentirlo y exaltarlo, la embriaguez dionisiaca y el rayo del viento cabalgado para buscar esos placeres... y para huir luego de su pena filosófica.

REFLEXIÓN PARA UN ESTUDIO DE LA SIGUIRIYA

POR JULIO MARISCAL MONTES

Si tuviéramos que escoger una hora para ese borbotón de llanto que es la siguiiriya, escogeríamos las tres de la madrugada. Si se nos preguntase qué color le va mejor, sin duda nos decidiríamos por el morado.

Porque la siguiiriya es la copla que va a intentar el olvido, sin remedio, que llora la muerte aun con el cadáver rígido, funambulesco, entre las últimas sábanas, ya inútiles, todavía en la estancia mortuoria.

La siguiiriya es copla de angustias totales, sin un tercio que vivifique la esperanza, sin un dejo que no resuelva la pena. Cante grande, pero no como la petenera, con grandeza de mausoleo; sino con un enorme chorro de tristeza que va deshojando en cada verso.

Naturalmente que éste es el denominador común. Luego cada cantaor ha puesto su granito de arena, ese algo personal como -permítasenos el tópico- un pellizco que hace tan diversa la siguiiriya, a pesar de ser única.

Y así, mientras que Manuel Torre grita la pena a los cuatro vientos, El Marruro o Tomás el Nitri entornan la voz y la siguiiriya es como un llanto contenido. Con ésto no queremos decir que nos decidamos por uno u otro estilo, como tampoco podríamos decidirnos por una u otra forma del llanto. Se llora o no se llora, fuera de esteticismos, de vana palabrería.

Al decir Muerte, naturalmente que nos referimos no solo a la muerte real del responso y el planto. Nuestra idea de la muerte se remonta también a esa segunda muerte del olvido, menos patética si queréis pero más, mucho más dolorosa, en sus modalidades de desengaño, celos o simplemente olvido.

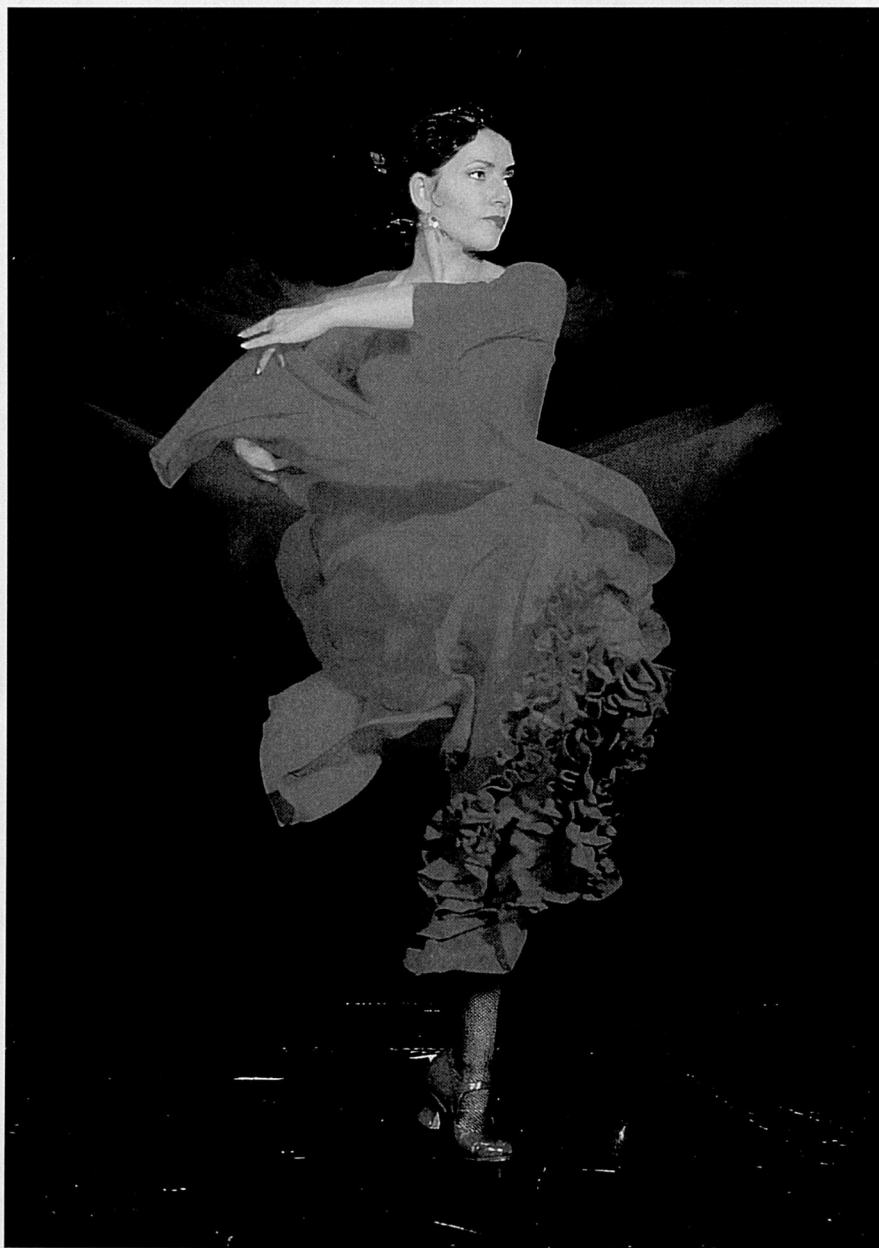


Lo que sí es interesante es que la siguiiya (como la totalidad de la copla gitana) no roza, siquiera levemente, lo social. Va derecha a lo suyo sin importarle nada la injusticia, el caciquismo o el mísero puñado de calderilla. Y lo que es más: la siguiiya tiene -y esto también es característico de lo andaluz- un profundo sentido religioso, de invocación. «Dios mio de mi arma» se repite en casi todas sus letras clásicas.

(Revista radiofónica "Flamencología", en Radio Popular de Jerez. Año 1970).



Julio Mariscal



Festival de Jerez. Eva "La Yerbabuena"



CRÍTICA

EL FESTIVAL DE BAILE Y DANZA DE JEREZ, UN ÉXITO

JUAN DE LA PLATA

DIRECTOR DE LA REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

El último día del mes de abril, el Teatro Villamarta de Jerez levantaba el telón para celebrar el cuarto Festival de Jerez, que ha constituido todo un éxito, de principio a fin, por la calidad de sus intérpretes, por la puesta en escena de la mayoría de los espectáculos, por la originalidad de los argumentos y las coreografías y por la masiva asistencia de público de diversa procedencia. Salvo uno o dos espectáculos, casi todos registraron lleno absoluto y el público salió muy satisfecho de las distintas propuestas de baile o danza, flamenco en su mayor parte.

Con detalle, nos ocupamos a continuación de cada uno de los catorce espectáculos y de sus intérpretes, que pasaron por el escenario del Villamarta, protagonizando -salvo una mínima excepción- verdaderas y clamorosas noches de triunfo.

TRIUNFAL APERTURA, CON LOS BAILES INNOVADORES DE JOAQUÍN GRILO

La verdad es que el jerezano Joaquín Grilo, ha vuelto a Villamarta con todos los honores. Nada menos que para la función de apertura del cuarto Festival de Jerez. Función que llevó a cabo con el teatro completamente lleno y con gran éxito, a juzgar por la entrega y los aplausos del público. Y ha tenido la valentía de hacerlo con nuevos bailes.

Bailes innovadores; de su creación, con música nueva y coreografía propia; bastante alejados, música y bailes, de los viejos y al parecer ya caducos esquemas, para muchos, del tradicional baile flamenco de toda la vida.

Y en esto el guitarrista, también jerezano, Alfredo Lagos ha tenido mucho que ver, pues ha compuesto unas músicas que han servido de base -¿o ha sido al revés, que la música se inspiró en la coreografía?- para montar un espectáculo de baile, o danza, más bien, bastante original, que gustó mucho al respetable; muy entendido por lo visto, en su mayoría, en estas materias del festival jerezano.



Aquel niño que un buen día se subió al tablao de la Fiesta de la Bulería, para bailar como espontáneo, en el fin de fiesta, se ha convertido en un magnífico bailarín y ha hecho del baile flamenco de sus principios, con el que tantas veces triunfó, una danza trepidante, evolucionada y canalizada hacia nuevos derroteros.

Así se puede decir que el espectáculo que presentó en Villamarta la Compañía de Joaquín Grilo, ofrece una meteórica concepción del ritmo, que sustituye totalmente al compás del flamenco, del que los nuevos bailarines, danzarines o danzantes, parecen ir desprendiéndose poco a poco, como un lastre que les atara e impidiera la libre expresión corporal. En el nuevo baile flamenco todo es permitido. Si antes, hace unos años, los bailarines querían volar, dando grandes saltos, ahora todos intentan ahondar en la tierra, sacarle nuevos sonidos a las tablas, machacar al duende, ametrallarlo con los pies.

Una opción que muchos siguen y que habrá que respetar, nos guste o no.

Ya el título del espectáculo, preciso, expresivo y acertado, lo dice todo, y condensa el contenido del mismo: "Jácara".

Porque jácara es -aparte de otras definiciones que no vienen al caso- cierta música para cantar o bailar; especie de danza, formada al tañido o son propio de la música compuesta por Alfredo Lagos. Intento que logran ambos con mucha desenvoltura y entusiasmo, saliendo bastante airoso de sus respectivos cometidos.

Partiendo de los aires de seguiriya y martinete, con que se abre el espectáculo, el resto del mismo se canaliza por un camino que nada tiene que ver con el flamenco clásico, tradicional y puro. Esto es una nueva apuesta de futuro, un experimento artístico en el que Joaquín Grilo ha puesto todos sus conocimientos en el asador y ha creado una coreografía ad hoc, sobre la música de Lagos, que suena a flamenco, pero que tampoco tiene nada que ver con las viejas formas.

Para mí, la sorpresa de «Jácara» no ha estado en el baile o danza, de Joaquín Grilo, con toda su originalidad y tremenda fuerza interpretativa, sino, en la música evolucionada, sorprendente y atrevida de Alfredo, que rompe esquemas y abre nuevas vías creativas. Ahí tal vez, radique el secreto de «Jácara».

Por lo demás, el resto de la compañía, seria y disciplinada, ya digo, gustó mucho al entendido público, que aplaudió a rabiar todos los números, hasta llegar a las bulerías finales -¿eran bulerías o me lo parecieron?, haciendo repetir y saludar a todos los artistas, entre los que sobresalió, de principio a fin, junto al joven maestro Grilo, la primera bailarina, Rosario Toledo, una gaditana que ya ha cosechado varios importantes premios, pese a su juventud, y ante la que parece abrirse un espléndido porvenir artístico.

En cuanto a la parte cantada, lo mejor fue una preciosa farruca, de verdadera antología, que cantó en solitario Mari Carmen Grilo, poseedora de una lindísima y bien timbrada voz, digna de mejores y más ambiciosos empeños.



El jerezano Joaquín Grilo, el protagonista máximo de la noche del domingo, sin cajas, ni bongos, ni violines, tan solo con la fuerza de sus pies y su talento artístico, ha sido una vez más profeta en su tierra.

UNA CENICIENTA MUY POBRE

La idea era buenísima: montar un ballet con el cuento de «La Cenicienta». Pero no cuajó, en la medida que se esperaba. Porque faltó la espectacularidad, el lujo, lo fastuoso de este precioso cuento universal, que hubiera hecho del trabajo de Antonio Canales, importante en ciertos momentos, una obra definitiva, lo mejor de su carrera, tal vez. Y fue una lastima que no se consiguiera el montaje y el tratamiento que la obra requería.

Por una parte, demasiados anacronismos, mezcla de vestuarios, pobreza de medios. Por otro, una ubicación poco clara del desarrollo de la obra, si en el siglo XVIII, o en la época actual. La escenificación podía haberse mejorado, de haberse contado con más medios. Las letras de los cantes iban por sitio distinto a la historia que se trataba de contar. Y eso no tiene nada que ver con el buen trabajo de ese gran cantaor que es Guadiana, ni con el de su compañera Montse Cortés. También el trabajo de bailarines y músicos fue de lo más competente. Se entregaron al máximo. La música muy bien escogida en cuanto a las piezas clásicas, sonó muy bien, en todo momento. Y nos pareció un acierto que músicos y cantaores se situaran en el foso de la orquesta. Aunque ya no nos gustó tanto que del proscenio saltara al foso el mago Canales, ni fuera retirada por el mismo lugar, la cenicienta Cristina Gómez.

Tal vez se buscaba con ello un efecto añadido de dudoso acierto. Pero sí que sorprendió al público, por poco habitual, cuando lo más natural es que ambos artistas hubieran abandonado la escena por uno de los laterales. También nos pareció bonito que antes de descorrerse el telón, al comienzo de la obra, se dejará escuchar la obertura compuesta por Sebastián Heredia. Lo que antes de decía, en los programas de mano, de obertura, o sinfonía por la orquesta.

Por cierto que los programas de este Festival no pueden ser más diminutos. Unos cartoncillos de apenas unos catorce por cuatro o cinco cms., donde por una cara se anota el equipo artístico y por la otra las advertencias generales y los patrocinadores. Sin más datos sobre los números que configuran el trabajo de los artistas.

No cabe duda de que la idea de hacer un ballet, a la española, de «La Cenicienta», con algunos espacios dedicados al flamenco, fue bonita, pero pudo ser brillante, y no se consiguió, resultando una «Cenicienta», demasiado pobre, tanto en la presentación escénica, como en lo narrativo. Y conste que los decorados eran modernos y bien realizados, las luces muy bien combinadas y los vestidos, dentro de su modestia y mescolanza, bastante decorosos. No obstante, la obra en sí, en su conjunto, exigía mayor fastuosidad. Tal vez, su pobreza fuera cuestión de presupuesto y no de intencionalidad artística que, por otro lado, quitando lo extenso, repetitivo y monocorde de



algunos números de baile de los dos principales protagonistas, Canales y Juan de Juan, alcanzó en ciertos momentos un nivel bastante importante.

No es, por otra parte, Antonio Canales, el primer coreógrafo que monta un ballet, inspirado en el famoso cuento de Perrault, inmortalizado por los hermanos Grimm y universalizado, en el celuloide, por Walt Disney. Muchos compositores y coreógrafos de ballet clásico lo hicieron, mucho antes, en distintas ocasiones, y en diversos países. Pero Canales era el primero que aflamencaba la historia y el empeño pudo haber obtenido mejores y más brillantes resultados. Merecía la pena.

Por lo demás, el público en general, se divirtió bastante y aplaudió todos los números, especialmente aquellos en los que intervinieron los protagonistas del cuento: Canales (el mago, hado o brujo); Cristina Gómez (la Cenicienta) y Juan de Juan (un príncipe venido a menos, que más bien parecía un señorito andaluz, soso y falto de personalidad, en traje corto). Tres primerísimas figuras del baile actual. Poniéndose en pie, en parte, al final del espectáculo, para despedir a la compañía de bailarines con una cerrada ovación, muy bien ganada por cierto.

«DESPUÉS DE CARMEN»: EL ARTE EXQUISITO DE ANTONIO MÁRQUEZ

Esta crítica no puede, ni debe, escribirse, más que en tono altamente laudatorio. Porque «Después de Carmen», el precioso espectáculo presentado en Villamarta por Antonio Márquez y su compañía, no merece otra cosa que los máximos elogios. Y si alguien me preguntara qué destacaría, o qué me gustó más de la función, le contestaría con una sola palabra: «todo».

Porque, de principio a fin asistimos asombrados y gratamente sorprendidos a toda una sinfonía de arte, de buen gusto, de exquisita belleza, de perfecta y equilibrada armonía, de sonido sin estridencias, de plasticidad teatral inmejorable, de maravillosa coreografía; de calidad al máximo, en definitiva, desarrollada en un espacio escénico, inteligentemente aprovechado por este fino y elegante bailarín -también consumado bailaor- que se llama Antonio Márquez, y su disciplinado cuadro de bailarines y bailarinas que, juntos, en perfecta conjunción y acoplamiento, supieron componer piezas maestras del bien danzar.

Sin ninguna clase de márketing, apoyado tan sólo en su arte, y en la entrega de su bien sincronizada compañía de estupendos profesionales; un bailarín de verdad, que no utiliza los pies para ametrallar las tablas, sino simplemente para bailar; que no hace el más leve ruido, sino que crea sonidos salidos del corazón, más que de los tacones de sus botas; un maestro de la categoría de Antonio Márquez, que va contra corriente, no tenía más remedio que dejar perplejo al público que casi llenaba el Villamarta, al que se metió totalmente en el bolsillo, con la finura y la elegancia del buen hacer, con el señorío de su enorme personalidad artística y la calidad de su arte verdadero, sin trampa ni cartón.



Los que lo vimos, no podremos olvidar fácilmente este magnífico espectáculo, montado con una bellísima coreografía; luciendo sus intérpretes un cuidado y tradicional vestuario, donde no faltaron las batas de cola, los mantones, los trajes cortos y los acertados trajes de época de la segunda parte, sin concesiones a lo chabacano ni al mal gusto. Y sobre todo, privando el buen arte sobre la técnica, que también estaba allí, funcionando a tope, pero que no se la veía, pero se la notaba, oculta tras las estética y el garbo de los braceos, de los escorzos, de las manos bien colocadas, de los gestos más leves de los cuerpos armónicos, en movimientos plenos de singular sentido de lo plástico y lo realmente hermoso. Ya lo decía el maestro «Antonio»: "No hay nada más hermoso que un cuerpo en movimiento".

Y aquí todo fue hermoso, sin violencia, sin carreras, sin saltos, sin aspavientos ni ruidos de pies machacando el escenario; como hacen muchos de los mal llamados «figuras» que han hecho del zapateado algo abominable para los oídos sensibles. En «Después de Carmen», el baile es baile de verdad, sin mixtificaciones. Como debe ser el baile, el verdadero baile. ¡Y que lección más soberbia de zapateado, tranquilo y sereno, de cómo debe ser un zapateado, la que dictó sobre el escenario del Villamarta, Antonio Márquez, bailando en solitario, magistralmente, el difícilísimo y sugerente «zapateado» de Sarasate, que nosotros no habíamos visto bailar, ni parecido, desde «Antonio», para acá. Y Márquez lo hizo, con música y sin música. Aunque nosotros adivinábamos que cuando no sonaba la orquesta, el maestro bailaba al ritmo y al compás de su propio corazón; música del sentimiento interior que todo artista debe llevar dentro, para sentirse a gusto con su arte.

Tanto los «reencuentros» de la primera parte, preciosos todos ellos, con la coreografía del gran José Granero, maestro de maestros del baile; como la historia que da título al espectáculo, que cubre toda la segunda parte, maravillosamente contada, con una preciosista coreografía del propio Márquez y de Nuria Leiva, sobre idea de Eva Leiva; la música de Emilio de Diego y la de Bizet; las luces; la escenografía... Todo, inmejorable.

Todo brilló a la mayor altura, especialmente Antonio Márquez y sus bailarines, que triunfaron apoteósicamente, como lo corroboró el público al final, con sus interminables, clamorosos y prolongados aplausos, puesto en pie durante largo rato, hasta que la compañía correspondió a ellos, bailando por bulerías y saludando una y otra vez, todos los artistas, músicos incluidos, realmente entusiasmados por su bien ganado triunfo en el Festival de Jerez.

UN ESPECTÁCULO DE CIRCUNSTANCIAS

No dejó de ser un espectáculo de circunstancias, lo que se anunciaba como todo un estreno. Una presentación poco digna de la categoría de la gran bailaora Carmen Cortés, a la que en otras ocasiones hemos visto triunfando en mejores empeños. Como el recordado montaje de «Yerma». Después de aquella memorable representación, la bailaora no debía de haber venido esta vez al Festival de Jerez con un montaje tan pobre y endeble, que bien poco dice del prestigio de esta fenomenal primera figura del baile y la danza.



El público aplaudió, cada número, más por cortesía que por convencimiento; pero la verdad es que después del gran éxito de Antonio Márquez, con un espectáculo de primerísima línea, bien montado y cuidadosamente puesto en escena, el público notó que el tono del festival había bajado en picado de una forma realmente preocupante, con la oferta «Racial» de Carmen Cortés, y eso no ha sido nada bueno, ni para el festival, ni para la propia artista, a la que tanto admiramos y queremos, aquí en Jerez, por otra parte.

Sinceramente, como dicen en nuestra tierra, «para ese viaje no se necesitaban alforjas». Y en este caso, las alforjas de Carmen bien poco contenido artístico, de calidad, traían al Villamarta. En un apretado programa de grandes espectáculos de baile y danza, donde tanta competencia hay, no se puede incluir una función de tan pobre montaje y falta de pretensiones artísticas. Todo parecía tan improvisado, que ni siquiera variedad ofrecía. Porque, por lo menos, si se hubieran hecho otros bailes, de más envergadura -pongo por caso la seguriya, el taranto o la caña, por decir algunos- o se hubiera presentado una coreografía algo más cuidada, que en este caso ni siquiera existió, pues el compromiso hubiera quedado salvado y no hubiera habido ese bajón tan tremendo que, por otra parte, se dejó notar mucho más, después de la lucidísima y fabulosa coreografía de la noche anterior, donde Antonio Márquez -habrá que hablar todavía mucho y bien de él- puso el listón a la máxima altura. Nos duele tener que decirlo, pero «Racial» desilusionó a la mayoría de los asistentes, por no decir a todos los que asistimos a su puesta en escena en Villamarta, entre los que se contaban grandes maestros y maestras, junto a primeras figuras del baile y la danza. Esperamos que la próxima vez que Carmen Cortés, venga al Festival de Jerez, lo haga con un espectáculo a tono con su verdadera categoría de bailaora seria y responsable. Por esta vez, no tendremos en cuenta el fallo que ha supuesto «Racial» y esperemos mejor ocasión, para aplaudir, como se merece, a esta admirada bailaora, que tiene más que demostrada su gran valía y su importante trayectoria artística.

TRES BAILAORAS, UN SOLO BAILE

La verdad es que el patio de butacas del Villamarta estaba expectante, ante la actuación de tres magníficas bailaoras, bien distintas, en su forma de entender y celebrar el baile, aunque plenas las tres de sabiduría flamenca. Dos de ellas, más jóvenes, pero nada novicias profesionalmente, y una tercera aún joven, pero mucho más veterana y con más experiencias, ganadas a través de una larga y brillante carrera artística.

En la primera de ellas, la jerezana María del Mar Moreno, destacaríamos la gracia, el nervio y el dramatismo, en su momento justo. En la segunda, en la granadina Beatriz Martín -por ese orden actuaron-, el buen temple y su bien hacer. Y en cuanto a la tercera, la gran oficiante del baile gitano de Sevilla, Manuela Carrasco, la «señora», como la jaleaban sus gentes, fuerza y raza, nervio y poderío.

A nuestra paisana, María del Mar Moreno, le correspondió abrir el telón del Villamarta,



para sorprendernos, de principio, con un baile nada habitual hoy día, pero que nuestra joven artista quiso hacer en homenaje a la inmortal figura de la jerezana Lola Flores, todavía en el recuerdo aún caliente de todos los españoles. La zambra «La Salvaora», muy bien cantada por Antonio Malena y acompañada al piano por José Zarzana, fue preciosamente ejecutada por María del Mar, arrancando a su término la primera gran ovación cerrada de la noche.

Luego José haría un breve solo al teclado y el de la Malena y Luis Moneo, interpretarían una excelente ronda de martinetes, muy aplaudida; hasta que la seguriya, sonando en las bien acompasadas guitarras de Domingo Rubichi y Santiago Moreno, hizo su aparición en escena, vestida de negros lutos, de la mano de María del Mar Moreno; dándole ésta toda la dramaturgia que el citado baile requiere, en plena entregade arte. Otra ovación de gala y, ya vestida de rojo fuego, interpretaría un tercer baile por romance -corríos, les llamaban los flamencos antiguos- entre cuyos cantes, Antonio de Malena, que estuvo mejor que nunca, tuvo el buen gusto de cantar el lindísimo romance del Conde Olinos. Luis Moneo y Malena, han sido los dos mejores cantaores para bailar, que han pasado por Villamarta, en lo que va de festival. Las palmas echaban jumo y el momento era ya el propicio, para que nuestra bailaora se despidiera del público, que la aplaudió a rabiar, con una breve pincelada -para muestra se dice siempre que basta un botón- en esas bulerías que ella sabe bailar como nadie, con toda la solera de los viejos bailes de Jerez. De apoteosis. María del Mar Moreno, gracia y dramatismo del baile de Jerez, dejó nuestro pabellón artístico, a la mayor altura que se podía dejar. Casi rozando el cielo de las Macarronas y las Antúnez.

La segunda que entró en liza, fue la granadina Beatriz Martín, haciendo de entrada una seguriya con martinetes, al son de sus guitarristas Antonio Gámez y Eugenio Iglesias, con los buenos cantes del jerezano Antonio de Malena y del también paisano, David Lagos, que no desmereció al lado del veterano compañero, cantando con voz poderosa y buen gusto, tanto por martinetes, como por seguriyas y bulerías por soleá, que fue el tercero y último baile que interpretaría, antes de despedirse, la estupenda bailaora granadina, dejando un excelente sabor de boca, entre el público, que también la aplaudió como ella y su arte se merecían. Por último, cuando se cumplían las dos horas previstas para la totalidad del espectáculo, saldría a escena la gran bailaora sevillana, Manuela Carrasco, la majestad hecha baile, fuerza y garra dramática, en medio de un ambiente de caseta ferial. Manuela Carrasco, señora del brío y del empaque, se presentó con tangos, para seguir bailando garrotín y aires gaditanos; despidiéndose por soleá, al filo de la media noche, con esa tremenda raza que posee en grado sumo; rematando con sus bulerías y las de su grupo, que antes había alargado en demasía el espectáculo, con la ejecución de sendos zapateados.

El público salió empachado de baile, pero borracho de arte y loco de aplaudir, después de más de tres horas saboreando lo que en pequeñas dosis, le hubiera embriagado menos y degustado mejor.

Camino de casa, no sabemos por qué, el crítico iba tarareando la zambra «La Salvaora», con la música del piano de José Zarzana y el taconeo de María



del Mar Moreno, resonándole en los oídos, como el eco de una vieja caracola marina.

MIMBRE DE LA ELEGANCIA BAILAORA

Para el final se quedó lo mejor. El baile maestro de una vara de mimbre que apenas se cimbreaba en el escenario. La elegancia, el empaque, la donosura y el bien hacer de un hombre, un bailaor a la antigua usanza, rebosando arte por todos sus poros y demostrando como se puede seguir bailando como se bailaba hace apenas una treintena larga de años. Con la pureza siempre por delante, sin aspavientos, sin exhibiciones de fuerza, ni de velocidad innecesaria, como si el bailar fuera una carrera de habilidades. Y sin apenas hacer más ruido que el necesario, y en contadas ocasiones, cuando el baile lo requiere y no el capricho exhibicionista, para deslumbrar a la galería.

Andaba yo buscando un bailaor que cumpliera con el célebre decálogo de mi viejo amigo el gran maestro -ya mito y leyenda del baile- Vicente Escudero, cuando hete aquí que me lo acabo de topar en el Festival de Jerez. Un bailaor al que hace muchísimo tiempo que no veía bailar, al que llaman «El Mimbre», porque es eso, una vara de mimbre, enjuto, sobrio y seco como una caña al viento, capeando los temporales de las modas venidas y por venir. Un mimbre que no se doblaba al ruido imperante y que quiere seguir moviéndose, sin perder el compás de su propia fuerza interior y no la de los pies, que prefieren andar quedos y pisar suave. Porque eso es el baile, una manifestación del espíritu y no una tormenta que pasa y no deja más que ruido y electricidad.

Las buenas maneras del baile siguen vigentes para Manuel Corrales González, «El Mimbre», que hace buenos aquellos consejos del maestro Escudero, de «bailar en hombre», «girando las muñecas de dentro a fuera», «las caderas quietas», «asentao y pastueño», con «armonía de pies, brazos y cabeza», «estética y plástica sin mixtificaciones», «estilo y acento», «indumentaria tradicional» -y no la hay más tradicional que el traje de calle, la ropa que sacó «El Mimbre»- y lograr variedad de sonidos con el corazón». Siguiendo ese decálogo de Vicente Escudero, es la única manera de que se pueda bailar con honbría y con pureza, como lo hizo este fino bailaor sevillano, que baila sin prisas y recreándose, en los movimientos, como los buenos toreros se recrean en la suerte. Pero al que, a sus cincuenta y pocos años de edad, muchos de los asistentes a este festival ni siquiera conocían por el nombre, porque Manuel Corrales «El Mimbre», muy valorado entre los profesionales mayores del baile, diríamos que anda olvidado, injustamente, de las empresas; siendo un desconocido para los nuevos aficionados. Y debería bailar más, para que sirva de ejemplo a las nuevas generaciones, que salen de las academias queriendo comerse el mundo a fuerza de golpear el suelo, como si llevaran en los pies una apisonadora.

A su lado, todo quedó ensombrecido. «Farruquito» pasó como un levante por el festival, actuando con la tremenda fuerza de su edad, y dejando la impronta de su manera electrizante de concebir el baile, tal como lo heredó de su abuelo, el gran «Farruco», ante un deslumbrado y heterodoxo público.



Angelita Vargas, flor de mejores tiempos, gustó por soleá, con su buen braceo, sabiendo mover su cuerpo, con mucho sentido del compás. En cuanto a Juana Amaya, fue una pena que tanto cajón y tanta hojarasca más protagonista que acompañante nos impidiera poder verla mejor en su propia salsa bailaora, sin el oscurecimiento de su posible buen hacer, que nos pareció atropellado en su debut en Jerez donde no lució como debiera, con tan veloz ejercicio bailable y dejando tan solo ráfagas de su juvenil fuerza.

PRIVILEGIADOS EN EL CAFÉ DEL TEATRO

El escenario del Villamarta, por una hora, se convirtió la noche del sábado en el Café del Teatro, para acoger a la familia del la «ca» de Fernando de la Morena, que ofreció un espectáculo de cantes y bailes netamente jerezanos, para unos doscientos cincuenta espectadores, aproximadamente.

Los cantes de Fernando de la Morena, de su hijo Juan y de su hermano Curro, con el buen compás de los bailes y las palmas del resto de la familia, y la guitarra, cada día mejor, de Diego del Morao, hicieron vibrar a los asistentes, con un breve espectáculo, que supo a poco, pero lleno de autenticidad y de arte verdadero, natural y espontáneo.

De entre los diferentes cantes y bailes que la familia de la Morena ejecutó, en ese improvisado Café del Teatro, sustituyendo a la compañía del bailarín Javier Barón, suspendida su actuación por accidente de la primera figura, recordamos las trilleras, las seguriyas, los fandangos y las bulerías de Fernando de la Morena, la soleá de Curro de la Morena y las bulerías de Juan, hijo de Fernando; siendo todos los cantes, los de unos y otros, muy aplaudidos por los concurrentes. Finalizando la familia con una inmejorable fiesta de cantes y bailes por bulerías.

Un espectáculo breve que ya digo duraría poco menos de una hora, pero que dejó un buen sabor de boca a los asistentes, que aplaudieron a rabiar a todos los familiares artistas de esta singular y gitanísima «ca» de Fernando de la Morena, que cubrió el expediente con mucho compás y los más flamencos ecos del barrio de Santiago.

MERCHE ESMERALDA ES EL BAILE

Después de ver «Ciclos», podríamos decir que el espectáculo es ella. Ella y muy poco más. Pero lo correcto es decir que ella, Merche Esmeralda, es el baile. El presente y el futuro del baile. Porque viendo bailar a esta maravillosa bailaora, nos damos cuenta de cuan maleable es el baile y cuantas atrocidades se están cometiendo contra el mismo, en nombre del experimentalismo flamenco y de la dichosa modernidad. Mientras otras y otros la emprenden a patadas, a saltos y a zapatazos, Merche Esmeralda se preocupa de actualizar y poner al día, con mucho amor en el empeño, el baile de las viejas diosas del olimpo flamenco, no tan caduco como algunas y algunos creen, o nos quieren hacer creer.



Merche Esmeralda demuestra con su precioso espectáculo «Ciclos», tan clarivamente representado en Villamarta, dentro del Festival de Jerez, cómo se puede actualizar, modernizar e interpretar un baile de forma contemporánea sin tener que destruirlo. Que hasta se puede bailar con cuatro guitarras y una batería, sonando a clásico, y sin dejar de apoyarse en los elementos que son imprescindibles para una manera tradicional de entender el baile. Claro que, para eso, hay que conocer todo lo anterior, saberlo hacer; haberlo hecho y muy bien, durante toda una vida, a lo largo de una brillante carrera profesional y artística.

Con talento, con imaginación, con mimo y buen gusto, y desde luego con mucho arte y dominio de la coreografía más creativa, no exenta de originalidad, Merche Esmeralda ha sabido montar unos bailes de hoy, sin atentar contra la ortodoxia de ayer. Y sin menospreciarla. Utilizando de aquella los elementos más imprescindible para componer la coreografía genial y actualizada de unos bailes que pueden quedar como ejemplo de lo sensato y bien hecho, para quien venga detrás y quiera seguir por ese mismo inteligente camino, tan respetuoso con las verdaderas esencias del más genuino baile flamenco.

Así lo hizo ver, la gran bailadora sevillana, bailando una asombrosa seguiriya con mantón; una fabulosa soleá con bata de cola y unos tangos del más rancio sabor; pero en versiones propias, sin detrimento de las más puras y arcaicas formas; con muchísimo respeto a lo tradicional, a las viejas escuelas del baile que la amamantaron y que mecieron su cuna de bailaora grande y portentosa.

El espectáculo «Ciclos» intenta contarnos todo eso, darnos ese mensaje, tal vez un poco abstracto, de lo que es el baile, en sí, y como puede evolucionar, adaptándose a los nuevos tiempos, sin menospreciar el pasado. Muchos que ahora bailan, pasarán pronto al olvido y jamás a la historia. Pero Merche Esmeralda es ya historia y, en plena lozanía creativa, está haciendo historia con ese baile que hermosea y enriquece, renovándolo con tan exquisitas y elegantes maneras, con tanta sensibilidad y mejor buen gusto.

Sus manos, sus brazos, sus caderas, su cuerpo, en definitiva, de mujer andaluza que baila, como no hay dos, encierran todo el secreto de la medida exacta del rigor y la disciplina, aplicados a unas formas clásicas femeninas, que pueden y deben evolucionar; pero creando para ello una coreografía, bien pensada y mejor montada, con dulzura, con inteligencia y con fino y hondo sentimiento de mujer, como ha hecho, mejor que nadie, y como nadie sabe hacerlo, Merche Esmeralda; a través de estos «Ciclos» que nos ha traído al Festival de Jerez, con tantísimo arte y con tan buenas hechuras; bailando con nuevas maneras, sobre los viejos cánones del baile flamenco, que siguen marcándole el rumbo de su futuro, como bailaora incomparable, excepcional e insuperable, por única.

Merche Esmeralda, ha dejado bien patente, una vez más, que es una magistral bailaora y la más prodigiosa de todas las coreógrafas; Telethusa del siglo XXI, madre de todas las bailaoras que vengan detrás y que quieran



beber de esa misma fuente, donde ella es el agua cristalina que mana y da vida al propio baile; con naturalidad y frescura de eterna juventud.

UN ALTO PARA LA DANZA DE HOY

Al principio, el público, no muy numeroso, la verdad, no sabía de qué iba la cosa.

Luego, arrastrado por la imaginación y el atractivo de una difícil coreografía, iniciada con ejercicios de expresión corporal, más la sensualidad de siete hermosos cuerpos femeninos, evolucionando por el escenario, pues ya fue entrando como en situación y dejándose llevar por la novedad que ofrecía este alto en el camino del festival, para la danza contemporánea; danza escrita con ese, en los programas, en los que ambiciosamente se nos quiere vender, de paso, «el latido de dos mil años», suponemos que de evolución de algo que parece ser connatural al individuo humano: el baile, sea de donde sea y llámese, como se llame.

La danza, en definitiva.

Con el público ya metido en el juego de las danzarinas, la cosa fue ganando en atención y lo que en principio sólo fue curiosidad, poco a poco se fue tornando interés y seguimiento de las travesuras coreográficas, todas muy bien estudiadas y ejecutadas por el atractivo cuerpo de baile de «Color Compañía de Danza», que titulaba su atractivo espectáculo con el bromista nombre de «Pa qué... Pa ná». Con la dirección artística y la coreografía de Rosa María Grau, una señora que debe saber de danza más que la paloma azul, a juzgar como sabe resolver las diferentes situaciones de su dificultosa trama coreográfica, más enredada que una madeja de lana.

Y donde casi una docena de sillas, dan muchísimo juego, alternando en escena con los juveniles cuerpos femeninos, yo diría que suplantando a los hombres, como si fueran las sillas bailarines, movidas a su antojo por las bailarinas, en una sala de ensayo, estudio o academia, donde el juego, cada vez se va haciendo más gracioso y alegre, sonando ya ciertos apuntes de música flamenca, y apareciendo algunos esbozos de bailes, como las sevillanas, los pasodobles con castañuelas y las bulerías, no exentas de su mezcla de chufas.

Todo ello, apenas dejándose entrever; sin mostrarse demasiado al público, porque no se trataba de una compañía de flamenco, ni de un espectáculo al uso; era otra cosa.

Aunque la voz que sonara, de vez en cuando, tuviera ecos flamencos muy nuestro, porque era, nada menos, que la del Gómez de Jerez.

Pero ya digo, voces, quejíos, gritos flamencos, que sonaban, dejándose oír por encima de los rumores del agua y de los murmullos de las demás voces, de los ruidos del tráfico, de las caducas proclamas político-sociales de esos dos mil años de latido humano que, entremezclado con luces, bocetos de pinturas, músicas de diferente origen y una escenografía apropiada a la idea, terminaron por rendir a un público, al principio sorprendido, que terminó por entregarse al final del espectáculo, premiando la actuación de las baila-



rinas, la dirección artística y la escenografía, con grandes, cálidos y muy merecidos aplausos.

MANOLETE TRIUNFA EN EL VILLAMARTA Y ESTRELLA MORENTE NO ES COMPRENDIDA

La verdad es que tampoco fue noche de lleno absoluto, la del doble espectáculo de cante y baile, ofrecido el miércoles, sobre el escenario del Villamarta, con la actuación, en la primera parte, de la joven cantaora Estrella Morente, y en la segunda, el baile serio, recio, tal vez demasiado sobrio, del maestro Manolete, quien sería el gran triunfador.

La cantaora Estrella Morente gustó en parte, pero no convenció al público, tal vez porque éste no comprendió su cante, en la medida que cabía esperar. De todo lo que cantó, consiguió destacar algo en las granaínas y en las seguriyas, pero sin lograr redondear ambos cantes. Hizo un fragmento de la «Elegía a Ramón Sije» de Miguel Hernández, con la que dio una pincelada intelectual a su no muy bien entendida actuación y, sorprendió a todos cantando, entre otras canciones, el cuplé «Madrina» por bulerías, precisamente en el mismo lugar y sitio en que su creador el Beni de Cádiz, lo cantara y lo bailara, con los zapatos en la mano, hace treinta y tantos años. Naturalmente, Estrella Morente, que todo el tiempo cantó sentada, logró darle a dicho cuplé por bulerías su propio sello personal.

En verdad que es bonito y bueno, a la vez, que los jóvenes cantaores, o las cantaoras, en este caso, intenten hacer cosas nuevas; crear giros, matices nuevos; darle un aire fresco y más actual a la ya tradicional manera de cantar flamenco, que no siempre se tiene por qué cantar igual y, Estrella Morente está en el camino de conseguirlo; pero debe dejarse llevar de su propia personalidad, entregándose más, si cabe, a la hermosura del cante, engrandeciéndolo, en vez de achicarlo. Para ello, debe arriesgar más, artísticamente; darse por entero al cante; estudiarlo aún más y tratar de perfeccionar sus propias maneras. El tiempo, luego, dirá la última palabra. Le acompañó muy bien a la guitarra, su tío Montoyita y, a las palmas, el resto de su familia materna, siendo despedida la cantaora debutante con los aplausos del público.

En cuanto al maestro Manolete, que ocupó toda la segunda parte del espectáculo, demostró sobradamente su categoría y su gran profesionalidad, junto a sus profundos conocimientos del baile, en el que lleva metido de lleno muchísimos años.

Sobre una coreografía montada por el maestro, bailó el cuerpo del baile de su compañía, destacando Judea Maya, Mari Paz, Raul Fernández y El Telle; cosechando grandes aplausos el propio Manolete, con su farruca -excesivamente larga, para nuestra modesta opinión- y en las alegrías que igualmente prolongó en demasía. También se aplaudió la seguriya que bailaron en pareja, rara avis en estos tiempos de tanto protagonismo bailaor, Mari Paz y El Telle; siendo magnífica la soleá que bailaron Judea Maya con su padre y maestro, el gran Manolete.



Al final, el público premió el extraordinario trabajo de baile, tan dignamente presentado por el maestro Manolete y su grupo de diestros bailarines; aplaudiéndole largamente, puesto en pie, y haciendo sonar las palmas por bulerías, lo que obligó a los artistas a saludar, una y otra vez, ofreciendo éstos por último un improvisado fin de fiesta al estilo de Jerez. Es decir, por bulerías, como no podía ser menos.

En otro orden de cosas, por la tarde, en el Centro Andaluz de Flamenco, comenzó el IV Ciclo de Conferencias sobre Baile Flamenco y Danza Española, referido al siglo XX, estando la apertura del ciclo a cargo de su coordinador Manuel Ríos Ruiz, quien presentó al primer conferenciante, el crítico Angel Alvarez Caballero, quien dictó una interesante lección sobre la vida y la obra del bailaor Vicente Escudero (Valladolid, 1885 - Barcelona, 1980), destacando sus rarezas artísticas y el papel polémico que siempre le acompañó, como bailaor y como persona, ya que atacó sin piedad el baile amanerado de sus compañeros afeminados, dando a conocer un decálogo que le convertía en máxima autoridad del baile de su tiempo.

Vicente Escudero, que llegó a bailar «El Amor Brujo», con Pastora Imperio y Antonia Mercé «La Argentina», escribió algunos libros, hizo dibujos de baile, dio conferencias y, sobre todo, fue dueño de una arrogante personalidad, hasta el fin de su vida.

LA GRAN NOCHE DE JEREZ

El triunfo estaba cantado, desde el mismo momento en que se anunció la función. Se veía venir, se presentía, se esperaba, también, -que la noche de Moraíto y El Pipa sería la gran noche de Jerez. Y así fue en efecto. En todo lo que llevamos transcurrido de festival, puede decirse que no ha habido un triunfo más apoteósico, ni más rotundo, cierto y redondo que el alcanzado tan merecidamente por los grandes artistas jerezanos, Manuel Moreno Junquera «Moraíto» y Antonio Ríos Fernández «Antonio el Pipa», dueño y señor de la guitarra más flamenca, el primero, y bailaor de lo puro y lo auténtico, el segundo.

La primera parte de este espectáculo del mejor arte flamenco jerezano, la ocupó totalmente Moraíto, con su guitarra de joven y gran maestro del toque más soberano, lleno de sonidos negros y, a la vez, pletórico de duende y alegría jonda; ofreciendo a un público embelesado con su arte, que se le entregó desde el primer momento de su aparición en escena, un variado y extraordinario repertorio de toques de verdadero ensueño, deslumbrando y enloqueciendo a los presentes con seguiriyas, soleares, bulerías, tangos, rumbas-tangos y toda una fiesta jerezana de ritmo, de arpegios, falsetas y sonos muy nuestros, música del corazón gitano de este colosal guitarrista que se desbordó y empapó todo el teatro, calándonos muy adentro como si de lluvia celestial se tratara. Magia o brujería de un artista de Santiago, que goza hace tiempo del arte de los elegidos.

Moraíto, que llevaba con él, como segundo guitarra, a su hijo Diego del Morao, se hizo acompañar también de un numeroso elenco de buenos



artistas jerezanos del cante, de la percusión y de las palmas, quienes colaboraron eficazmente a la triunfal labor del maestro; pero si este hubiera salido más solo que la una, igual hubiera alcanzado, estamos seguro, el mismo éxito que cosecho muy justamente, la noche del miércoles en Villamarta.

Por su parte, Antonio el Pipa, camborio del mejor baile gitano que pueda verse hoy, sobre un escenario, no se quedaría a la saga, enloqueciendo al público con su baile sin mixtificaciones; elegante y sobrio, sin alardes efectista; sabiendo colocar los brazos y las manos, con mucha gitanería y mejor que nunca, en un derroche de compás y encanto al mismo tiempo, dominando el escenario por completo y mejorando incluso anteriores y triunfales actuaciones, como la del año pasado, que le hizo ganar el primer Premio de la Crítica, asistente a este festival.

Colaboraron al triunfo de El Pipa, sus tocaores Antonio Jero y Diego Amaya; sus cantaores Juana la del Pipa, Manuel Tañé, Luis Moneo y Carmen la Cantarota, con las palmas de todos ellos y las de Joaquín Flores, quienes cantarían y bailarían, al final de la función, en el improvisado y magnífico fin de fiesta por bulerías, donde Moraíto, invitado a saludar por El Pipa, compartiendo ambos compañeros, en cariñoso duo, las incesantes, reiteradas y atronadoras palmas por bulerías, hizo un baile de verdadera antología, a petición del propio público que gritaba enardecido que bailara Moraíto.

En resumen: la noche de Moraíto y de Antonio el Pipa, se convirtió en la gran noche de Jerez por obra y magia de estos dos grandes artífices del toque y del baile flamenco. Una noche que será difícil de superar y, por descontado, de olvidar por sus protagonistas y por quienes asistimos embrujado a ella. Más de 1.200 personas que abarrotaron el teatro.

FLAMENCO DE VANGUARDIA

Cuando el público nativo percibe que no hay pureza se suele retraer. Después de haberse volcado con Moraíto y El Pipa era lógico, por demás, que los aficionados locales no acudieran a la actuación del Nuevo Ballet Español que reaparecía en Villamarta, después de haber pasado por anterior edición del festival.

Así es que el teatro registró poco más de media entrada, en su mayoría de personal extranjero y los habituales asistentes locales abonados a todos los espectáculos, sean los que fueren, que no le hacen asco a innovaciones ni experimentos, porque piensan que hay que conocerlo todo, para luego poder opinar.

Y buena razón que llevan éstos, pues tuvieron ocasión de conocer, incluso de poder aplaudir, a un excepcional grupo de bailarines, muy preparados, tanto física como coreográficamente, que demostró sobre las tablas del Villamarta, su gran profesionalidad y una disciplina férrea, para ejecutar cuantos ejercicios, evoluciones, danzas y bailes componían el programa.

«Gallo de pelea» era el título de la propuesta presentada en el festival por el Nuevo Ballet Español, encabezado por los bailarines y singulares coreógra-



fos, Carlos Rodríguez y Angel Rojas, sobre música original del grupo «Cañadú», que, en la primera parte, se limitó a ofrecer el ballet contemporáneo «Lukindú», exento de sonidos jondos, pero gustando por su armónica exhibición y su probada sensibilidad para la danza moderna, en un trabajo plenamente conseguido y grato, que se hizo aplaudir.

En la segunda parte titulada «Flamenco Hoy», ya la propuesta discurrió por caminos más cercanos al baile de vanguardia, sobre músicas aflamencadas, que recogían giros y voces de tangos, bulerías, tonás, seguiriyas y otros aires más nuestros, haciendo entrar rápidamente al público en situación, atraído por el bien hacer de los bailarines, cuyas evoluciones, bailes y danzas interrumpió con aplausos en más de una ocasión, premiando al final su excelente participación en un espectáculo montado con mucha dignidad y categoría artística, coreográfica y escénica.

En el extraordinario lucimiento de las bailarinas y bailarines del Nuevo Ballet Español, tuvo mucho que ver la dirección artística de las dos figuras de la compañía, los bailarines y coreógrafos, Angel Rojas y Carlos Rodríguez; la maestra del ballet Rosa Naranjo y, por supuesto, aparte de las acertadas luces, el estupendo sonido y el magnífico vestuario femenino no igualado por el masculino-, la buenísima música de guitarras y percusión del grupo «Cañadú», donde a pesar de que las cantaoras parece que cantaban distorsionando los cantes, los guitarristas, Antonio Rey y Fernando Mejías tocaron de maravilla y el percusionista, Diego el Negro, se mostró como un fuera de serie, de principio a fin.

Con una puesta en escena así, el flamenco de vanguardia del Nuevo Ballet Español no tuvo más remedio que gustar en Jerez y el público lo aplaudió largamente, al final del espectáculo, premiando así la capacidad creativa y el bien hacer de todos sus componentes.

BORDANDO ENCAJES EN EL AIRE

Decía Fernando el de Triana, -que ya quisiéramos contar los flamencólogos las cosas del flamenco como él las contaba, siendo como era cantaor de oficio- que Antonio el de Bilbao, uno de los más grandes bailaores de su época, allá por los años veinte, solía hacer encajes de bolillos, con los pies, cada vez que bailaba. Pues si hubiera visto, la otra noche, en Villamarta, a Eva la Yerbabuena, seguro que hubiera dicho, más o menos igual: que Eva, cuando baila, borda encajes de bolillos, en el aire, con sus manos y su airoso braceo, todo garbo y frescura, trasminando a menta. Perfume con el que inundó el teatro, lo mismo que otros lo inundan de humo o de sobredosis de ruidoso taconeo.

Eva la Yerbabuena es, además, de esas buenas bailaoras que no todo el tiempo bailan erguida, sino que sabe echar el cuerpo hacia atrás y levantar las manos y los brazos con mucha donosura. Su fina estampa de bailaora, moviéndose, contoneándose, componiendo la figura, tanto en las entradas como en las salidas de los bailes, bailando más de cintura para arriba, que para abajo, como debe ser y ha sido siempre el baile de mujer, enamoró a



todos los que tuvimos la suerte de verla al frente de su más bien modesto -la verdad por delante- espectáculo; cuyo principal valor radica sola y exclusivamente en ella; si bien la colaboración especial del bailaror Javier Latorre, como artista invitado, fue mucho más que notable.

Cuando Eva se presentó ante el público jerezano, reliada en su blanca bata de cola, cual oleaje de espuma caleterera, besándole los pies e inundando el palco escénico de fina y armoniosa gracia estética, su bien compuesta figura nos recordó a otra eximia bailaora, a «La Argentina», que paseaba su figura con el mismo garbo por los escenarios del mundo, bailando por alegrías. Pero Eva se revistió de igual hermosura, para hacernos un baile de su propia creación y quizás el más emblemático de su repertorio; tal vez su baile más importante; la granaína rematada con verdiales, que bordó preciosamente sobre las tablas del Villamarta, orgullosas éstas del estreno que sobre ellas se realizaba, con tantísimo arte y elegancia bailaora.

Todo un acontecimiento y un acierto creativo realmente fabuloso. Porque eso es lo que deben de hacer los y las artistas del baile que quieran romper moldes y bailar cosas nuevas; no destruir lo que ya otros, mejores que ellos, hicieron mucho antes que ellos nacieran; sino crear; crea bailes nuevos de cantes viejos, que hasta ahora no tuvieron nunca baile propio; enriqueciendo así la coreografía flamenca, con nuevas formas que traigan un aire de frescura y vientos renovadores al viejo entramado que todos quieren actualizar, sin acertar en la mayoría de los casos, como está más que demostrado, a la vista de lo que hoy estamos viendo.

Por soleá también disfrutó el público, viendo bailar a esta singular bailaora, que demostró que no solo es una gran artista, sino que también tiene mucho talento, para serlo; que es algo importante, y que muchas veces se olvida. El talento, la imaginación, para hacer las cosas bien hechas. Como de principio a fin, pudimos apreciar en el espectáculo que lleva su propio nombre. Tres letras nada más, que lo dicen todo. Eva. El nombre de la primera mujer. Que también puede ser el de la primera mujer bailaora del siglo XXI.

Una mujer que se empeña en bailar como mujer, y no como un marimacho que se rompe las piernas cada vez que baila, tratando de imitar a los hombres, a fuerza de tanto ruidoso y atropellado zapateado. Ya era hora. Y nosotros saludamos tan inusual acontecimiento, uniéndonos a los muchos y prolongados aplausos que el público del festival, puestos en pie, rindió agradecido y entusiasmado, por su garbo y por su arte, a Eva la Yerbabuena, que perfumó a menta con su baile el Teatro Villamarta, en una noche de rotundo y bien ganado éxito.

¡DOS GRANDES MAESTROS!

Con el teatro completamente lleno se cerró definitivamente, con broche de oro, a cargo de dos grandes maestros de la danza -no en activo, ninguno de los dos-, el cuarto Festival de Jerez que tan brillantemente se ha venido desarrollando, en línea generales, durante dos semanas, sobre el escenario del Villamarta, en una noche que, por lo especial de sus protagonistas,



realmente admirados, queridos y respetados por el mundo de la danza y del baile flamenco, resultó completamente apoteósica y memorable.

Ambos se hicieron rodear, para esta ocasión, de algunos de sus mejores alumnos y colaboradores, que cumplieron a las mil maravillas su papel, dentro del espectáculo, pero ellos, sólo ellos, los geniales maestros, Manolo Marín y Angelita Gómez -o Angelita y Manolo, que tanto monta, monta tanto- serían los dos grandes triunfadores de la noche, con apenas un baile cada uno, que fue más que suficiente para que el público enloqueciera, sin tener que probar ni demostrar ambos nada, en absoluto. Solo aparecer en escena y levantar los brazos, con el arte que han derrochado toda sus vidas, desde que sus madres los pariera.

Allí estaban ellos, llenando con su sola presencia, físicamente mínima, pero artísticamente gigantesca, el grandioso marco escénico del Villamarta. ¡Maestros...

En la primera parte, Manolo Marín nos ofrecía un recital a base de sus alumnos Rafael Campallo, Jesús Aguilera, Paco Martín, Susana Casas, María Vega, Pilar Ortega e Inma Luna, a base de taranto, bulería por soleá y soleá, acompañados a la guitarra por Miguel Serrano y Salvador Gutiérrez, con los cantes de Juan José Amador y Segundo Falcón, para finalizar por bulerías; reservándose el maestro un baile por tangos, en solitario, que fue toda una delicia, provocando la admiración y los aplausos del público, una y otra vez. Al cerrar la primera parte, Manolo Marín y sus huestes serían clamorosamente despedidos, entre el entusiasmo general.

La segunda parte, se nos antojaría en cinemascopé, desde el comienzo, con el telón a medio levantar, intencionadamente, y los efectos de sombras y luces, muy bien conseguidos, ofreciéndonos de principio unas salerosas alegrías de Cádiz, al estilo clásico, de verdadera antología, muy bien bailadas, con preciosa bata de cola, por Almudena Serrano, una de las mejores alumnas de la maestra Angelita. Alegrías que acompañaron muy bien con su magnífico cante Zarzuelita y José Gálvez, estando al toque los guitarristas Chano y Santi Moreno, que fueron paladeadas por el público con verdadero deleite, premiándolas con una gran ovación. A continuación, bailarían otro alumno predilecto de Angelita, Andrés Peña, pletórico de fuerza y dominio, por soleá y bulerías, que causó la admiración del público, quien le premió con grandes aplausos.

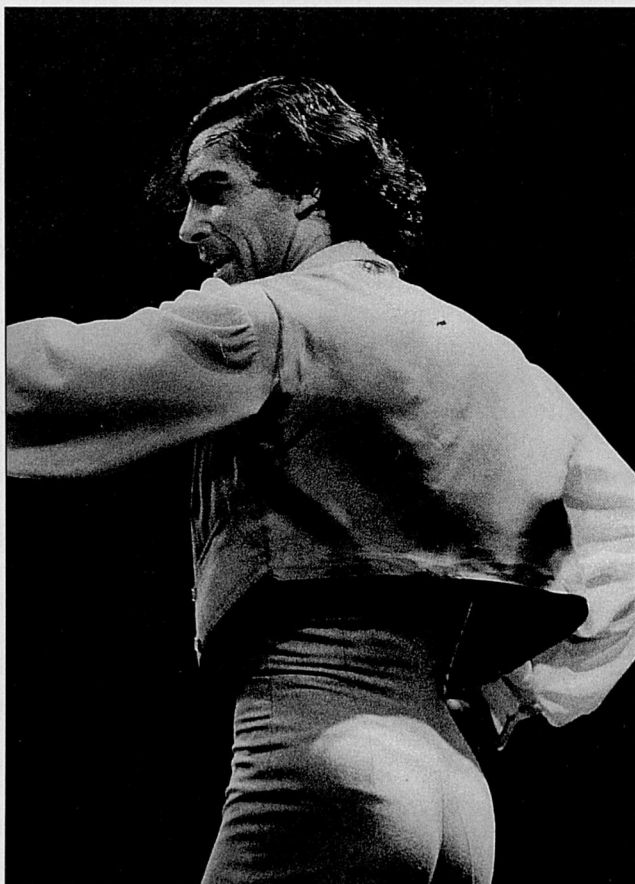
Sin guitarra, cambiaría la escena, pasando a primer plano, el grupo de artistas mayores, compuesto por los cantaores Luis el Zambo y Capullo de Jerez, las bailaoras Luisa la Torrán y La Churra y el bailaor Diego de Margara, sentados alrededor de una mesa y cantando los hombres por fandangos naturales, haciéndose son con los nudillos sobre la mesa, seguidos de bulerías al golpe, que bailaron muy requetebién. La Churra, Luisa y Dieguito, además de un niño pequeño, cuyo nombre ignoramos por no figurar en programas, y que bailó para comérselo. Todos gustaron a rabiar, siendo largamente aplaudidos.

Y... ¡Angelita! La gran maestra de las mejores bailaoras y bailaores jerezanos de este último cuarto de siglo que aparece en escena, bellamente vestida



con un original y amplio traje color verdemar, con el que se arranca a bailar esas bulerías que le han dado fama en el mundo entero, levantando los brazos con más arte que nadie diciendo «aquí estoy yo, soberana y señora del baile de mi Jerez», siendo clamorosamente ovacionada por el público que llenaba Villamarta, en una noche realmente apoteósica y memorable, de especiales duendes bailaores enredados en el braceo de la maestra de la Porvera, que por algo tuvo y retuvo, para este momento e inesperada ocasión, que la encumbra y alza al más alto pedestal de su arte.

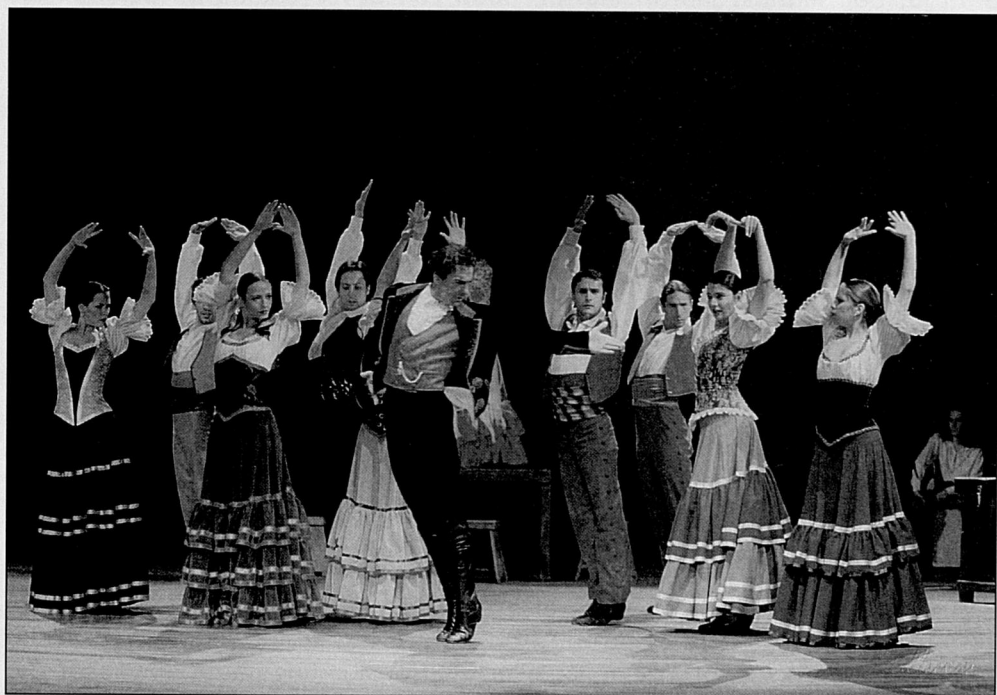
Y, como era natural y lógico, la fiesta final por bulerías de Jerez, al uso de la tierra, sacando Angelita a su compañero, el gran Manolo Marín, para bailar juntos, como dos grandes maestros del baile flamenco que son, la última bulería de la noche; acompañados por las palmas al son del enfervorecido público, entre los que se encontraban, como en todas las noches de este festival, otros maestros y muchos alumnos de baile que, seguro estamos, aprehenderían en las retinas de sus ojos rasgados esta última y suprema gran lección de arte, de mucho arte exclamando verdaderamente asombrados: ¡Qué maestros!



*Festival de Jerez.
Antonio Márquez*



EL ESPECTÁCULO «DESPUÉS DE CARMEN» DE ANTONIO MÁRQUEZ Y SU COMPAÑÍA. PREMIO DE LA CRÍTICA DE NUESTRA REVISTA



Festival de Jerez. Compañía de Antonio Márquez

Finalizado el pasado Festival de Jerez, celebrado en los meses de abril y mayo de 2000, por segundo año consecutivo se reunió el Jurado del «Premio de la Crítica», convocado por la Revista de Flamencología, con el patrocinio del Consejo Regulador de las Denominaciones de Origen «Jerez-Xérèx-Sherry» y «Manzanilla» - Sanlúcar de Barrameda, para conceder dicho premio al mejor y más completo espectáculo representado en el Teatro Villamarta, de Jerez, durante dicho Festival.

El mismo recayó en el espectáculo de baile y danza, presentado por la Compañía del Bailarín Antonio Márquez, en la noche del martes, día 2 de mayo, bajo el título de «Después de Carmen» y «Reencuentros». Con arreglo al siguiente Acta del Jurado:



"Convocados por LA REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA de la Cátedra del mismo nombre y el Consejo Regulador de las Denominaciones de Origen «Jerez-Xérèz-Sherry» y «Manzanilla de Sanlúcar de Barrameda», siendo las doce horas del mediodía, se reúnen los críticos de flamenco presentes en el IV Festival de Jerez, señores don Angel Alvarez Caballero, del diario «El País», de Madrid; don Francisco Moyano Lara, del «Diario de Andalucía», de Sevilla; don Fermín Lobatón, de «Diario de Cádiz»; don Antonio Nuñez Romero, de Radio Jerez y Ondavisión-TV; don José Marín Carmona, de «Jerez Información» y Onda Jerez-TV; don José María Castaño Hervás, de Onda Jerez-Radio; y don Juan de la Plata Franco Martínez, director de la revista convocante y crítico de «Diario de Jerez», quien presenta voto bajo sobre del crítico del diario «El Mundo», de Madrid, don Manuel Martín Martín; junto con el representante del Consejo Regulador y secretario del Jurado, don Jaime Lledó Patiño, que suscribe, sin voz ni voto, y acuerdan por unanimidad.

CONCEDER EL PREMIO DE LA CRÍTICA

Al espectáculo más completo del IV Festival de Jerez, al presentado por el bailarín don Antonio Márquez, bajo el título «Después de Carmen», representado por la compañía de Antonio Márquez, en el Teatro Villamarta, la noche del martes, día 2 de mayo del presente año 2000.

Y no habiendo más asunto que tratar, se levanta la reunión, firmando el presente Acta los críticos citados, junto con el secretario del Jurado, que da fe y certifica, en la ciudad de Jerez de la Frontera, siendo las 13 horas y treinta minutos del día catorce de mayo del año 2000."

En la anterior edición, el pasado año 1999, se le concedió este mismo galardón al espectáculo ofrecido por la compañía de Antonio el Pipa.

Como en la anterior ocasión, el nuevo Premio de la Crítica de nuestra revista, fue entregado al bailarín Antonio Márquez, en un acto público, celebrado en la Casa del Vino de Jerez, sede del Consejo Regulador, el pasado día 22 de junio, en presencia de autoridades, artistas flamencos, personalidades del mundo de la cultura, representantes de los medios de comunicación y maestros de baile de Sevilla y Jerez, durante el transcurso de una grata fiesta, ofrecida por el Consejo Regulador de las Denominaciones de Origen «Jerez-Xérèz-Sherry» y «Manzanilla» - Sanlúcar de Barrameda.



FLAMENCO EN JEREZ 2000 XXXIII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS

**CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ**

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

**JEREZ DE LA FRONTERA, DEL 11 AL 16 DE
SEPTIEMBRE DE 2000**

P R O G R A M A D E A C T I V I D A D E S

LUNES, DÍA 11 DE SEPTIEMBRE-APERTURA DEL CURSO

9:30 A 11:30 Horas:

CLASES PRÁCTICAS DE BAILE POR BULERÍAS DE JEREZ

Profesora: D^a ANGELITA GÓMEZ. Maestra titular.

Miembro de Honor de la Cátedra de Flamencología.

LUGAR DE LAS CLASES: Aula del Centro Andaluz de Flamenco.

Plaza San Juan n^o 1.

12:00 a 14:00 horas:

CLASES PRÁCTICAS DE BAILE POR ALEGRÍAS DE CÁDIZ

Profesora: D^a MARÍA DEL MAR MORENO. Maestra titular.

Bailaora. Lcda. en Filosofía y Letras

LUGAR DE LAS CLASES: Aula del Centro Andaluz de Flamenco.

Plaza San Juan, n^o 1

(TARDES LIBRES)



20:30 horas:

HISTORIA, TEORÍA Y ESTÉTICA DEL BAILE FLAMENCO

Profesora: D^a TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA. Maestra titular.

Profesora de Baile. Historiadora y tratadista. Lcda. en Filosofía y Letras.

LUGAR: Auditorio del Centro Andaluz de Flamenco. Pl. San Juan, nº 1

22:00 horas:

MAGNA LECCIÓN INAUGURAL DEL CURSO

Tema: «LOS ROMANCES Y LOS CANTES MATRICES DEL FLAMENCO»

ILTMO. SR. DON ANTONIO FERNÁNDEZ DÍAZ «FOSFORITO»

Maestro del cante. Director Honorario de la Cátedra de Flamencología.

Premio Pastora Pavón «Niña de los Peines» de la Junta de Andalucía.

Premio Nacional de Cante (1968) y Premio Nacional de Honor a la Maestría (1977) de la Cátedra de Flamencología.

LUGAR: BODEGA «EL TONEL» DE GONZALEZ BYASS. c/ Manuel María González, 12

MARTES, DÍA 12 DE SEPTIEMBRE

Mañana y tarde, mismo horario:

Clases prácticas y teóricas de Baile Flamenco

22:00 horas:

SEMINARIO «EL ROMANCERO Y EL CANTE»

Tema: «EL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL Y SU RECOLECCIÓN ENTRE LOS GITANOS BAJOANDALUCES»

ILTMO. SR. D. JESÚS ANTONIO CID

Universidad Complutense, Madrid. Seminario Menéndez Pidal.

LUGAR: Auditorio del Centro Andaluz de Flamenco.

MIÉRCOLES. DÍA 13 DE SEPTIEMBRE

Mañana y tarde, mismo horario:

Clases prácticas y teóricas de Baile Flamenco.

22:00 horas:

SEMINARIO «EL ROMANCERO Y EL CANTE»

Tema: «DE LA LÍRICA TRADICIONAL AL CANTE FLAMENCO»

D. MANUEL NARANJO LORETO

Flamencólogo y folklorista. Secretario de la Cátedra de Flamencología y del Curso.

LUGAR: Auditorio del Centro Andaluz de Flamenco



JUEVES, DÍA 14 DE SEPTIEMBRE

Mañana y tarde, mismo horario:

Clases práctica y teóricas de Baile Flamenco.

22:00 horas:

SEMINARIO «EL ROMANCERO Y EL CANTE»

Tema: «EL FRAGMENTARISMO EN EL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL, ENTRE LOS GITANOS DE LA BAJA ANDALUCÍA»

D. LUIS SUAREZ AVILA

Flamencólogo y folklorista. Miembro de la Cátedra de Flamencología.

LUGAR: Auditorio del Centro Andaluz de Flamenco.

VIERNES, DÍA 15 DE SEPTIEMBRE

Mañana y tarde, mismo horario:

Clases Prácticas y teóricas de Baile Flamenco.

22:00 horas:

MAGNA LECCIÓN DE CLAUSURA DEL CURSO

Tema: «PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LOS ESTUDIOS FLAMENCOS»

D. AGUSTÍN GÓMEZ PÉREZ

Profesor y flamencólogo. Director de la Cátedra de Flamencología

de la Universidad de Córdoba y Miembro Correspondiente de la de Jerez

LUGAR: Auditorio del Centro Andaluz de Flamenco.

SÁBADO, DÍA 16 DE SEPTIEMBRE

11:00 horas:

VISITA A LAS BODEGAS DE GONZALEZ BYASS-TÍO PEPE

Calle Manuel María González, 12

Entrega de becas y certificados a los cursillistas.

14:00 horas:

HOMENAJE A LA CÉLEBRE Y VETERANA MAESTRA DE BAILE

D^a TRINI BORRULL

Almuerzo en Honor de la misma (Asistencia optativa).

22:00 horas:

XXXIII FIESTA DE LA BULERÍA

Organizada por el Excmo. Ayuntamiento de Jerez

Con los mejores artistas flamencos jerezanos

LUGAR: Plaza de Toros.

II SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA

Se celebrará coincidiendo con el Curso de Estudios Flamencos,

entre los días 11 y 30 de Septiembre, en el Centro Andaluz de Flamenco.



Festival de Jerez. Merche Esmeralda



POESÍA

COPLAS DE PACO SALGUEIRO

FRANCISCO SALGUEIRO

El rey que perdió su trono,
¡cómo se parece a mí!
La luz del entendimiento
y hasta el alma yo perdí.

Mira qué pena la mía:
mi dolor ya no me duele,
que me duele mi alegría.

Adivina lo que sé:
esa nieve de tu pecho,
candela de amanecer.

Mira si la noche es bella,
que un toro es mi corazón,
y ya embiste a las estrellas.

Que yo me puse a cantar
y hasta las aguas del río
se paraban a escuchar.

Y no me digas
que duermes sola;
yo soy el trigo,
tu la amapola.



DE LUTO, LA MÚSICA FLAMENCA



REDACCIÓN.

Uno de los más grandes músicos andaluces contemporáneos, José Romero Jimenez, compositor y pianista flamenco, falleció en Sevilla, donde residía, a principios del año 2000, concretamente el día 18 de febrero, llenando de luto la música flamenca de la que era un profundo conocedor e intérprete.

José Romero, nació en Osuna (Sevilla), en 1936, estudió con el maestro Pantión, terminando su carrera musical en el Real Conservatorio de Música de Madrid, dedicándose a dar conciertos y ejerciendo, desde 1977, la cátedra de Historia y Estética de la Música, en el Instituto Bécquer, de Sevilla. Había actuado en Europa, América y Japón, con su piano flamenco.

La mayor parte de su obra como compositor, está basada en lo que él llamaba «formas musicales andaluzas», generalmente inspirada en el flamenco, y también en leyendas y romances populares.

Desde principio de la década de los setenta, era miembro de la Cátedra de Flamencología, donde dictó varias conferencias y actuó como concertista, recibiendo en 1976 el Premio Nacional de Flamenco y la Orden Jonda de la misma. Ese año, sería declarado, en la capital de Andalucía, «Sevillano ilustre». Dejó escritos varios libros importantes, sobre la música del flamenco. Su obra pianística, está recogida en varios discos.



PAGINAS DE INFORMACION

CURSOS

FLAMENCO EN LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

Por segundo año consecutivo, la Universidad Autónoma de Madrid ha dado entrada al Flamenco en sus Cursos de Humanidades Contemporáneas. Impulsados y dirigidos por el profesor de la misma Jesús Asensi Díaz, cada curso se desarrolla a lo largo de ocho sesiones que incluyen conferencias, recitales y muestras diversas en los que especialistas, profesores y artistas flamencos, analizan desde ámbitos diversos el tema que da título al curso.

El año pasado se plantearon los resultados de las investigaciones que se vienen realizando en el flamenco, en los campos histórico, literario, musical, social, antropológico, etc. tratándose sobre los problemas metodológicos, las fuentes documentales y el análisis de la bibliografía existente. Entre sus ponentes estuvieron Alvarez Caballero, Asensi Díaz, Blas Vega, Gutiérrez Carbajo, Félix Grande, Suárez Japón, Ana M^a Tenorio, Calixto Sánchez y Antonio Bonilla.

Este año el curso se tituló "Innovación y clasicismo en el flamenco", analizándose en sus diversas sesiones, la evolución y perspectivas del flamenco que, aunque asediado por ritmos modernos que lo pueden desvirtuar, parece que tiene la suficiente capacidad de integración para adaptar a su propio sistema modal y rítmico otras formas mu-

sicales. Los participantes en este curso, celebrado entre el 29 de noviembre y el 16 de diciembre, fueron Jesús Asensi, Gutiérrez Carbajo, Antonia Martínez, David Pino y Juan Carlos Gómez, Manuel Ríos, Ana M^a Tenorio y Calixto Sánchez.

En los dos cursos ha colaborado el Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía y, en este último, además, el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid. Esperamos que con la tercera edición, que se celebrará en la primera quincena de diciembre de 2000, se consoliden estos cursos de estudio e investigación sobre el flamenco con los que puede obtenerse, también, un diploma académico.

Las actividades que sobre Flamenco realiza la Universidad Autónoma pueden consultarse en la página correspondiente a este centro académico en la red Internet: <http://www.uam.es>

DEL 7 AL 16 DE JULIO FESTIVAL DE LA GUITARRA EN CÓRDOBA

Organizado por la Fundación Pública Municipal Gran Teatro, de Córdoba, del 7 al 16 de julio tendrá lugar en la capital cordobesa el Festival de Córdoba, dedicado a la guitarra, con un importante programa informativo, que abarca cursos y jornadas de estudios, el cual puede solicitarse a la organización, en avenida del Gran Capitán, 3 - 14008 Córdoba, o bien por tfno. llamando al 957 480 237 ó al



957 480 644. Fax 957 487 494.

www.guitarracordoba.com

E-mail:guitarra@aix.ayuncordoba.es

El programa formativo incluye cursos de construcción de guitarra; de guitarra clásica, antigua y de composición; así como de baile flamenco, a cargo de Inmaculada Aguilar y Eduardo Serrano «El Güito». Habrá también jornadas de estudio sobre historia de la guitarra y los cursos estrellas del festival, que son los de guitarra flamenca que impartirán los concertistas y maestros, Manolo Sanlúcar, Paco Serrano y Manolo Franco.

El primero de ellos, Manolo Sanlúcar, tendrá por título «Naturaleza y forma en la guitarra flamenca», del 7 al 11 de julio; Paco Serrano, con la bailaora Luisa Serrano, dará un curso sobre «La guitarra flamenca de acompañamiento al baile», del 7 al 11 de julio; y Manolo Franco, explicará «La guitarra flamenca de acompañamiento al cante», entre el 12 y el 16 de julio, junto con el cantaor Manolo Cortés.

XXXIII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS, EN JEREZ

Jerez, por otra parte, programa para los días 11 al 16 de septiembre próximo, su XXXIII Curso Internacional de Estudios Flamencos, que organiza la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz, con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía, Ayuntamiento, Caja San Fernando, Diputación de Cádiz, Bodegas González Byass, AIE/ Artistas Intérpretes o Ejecutantes -Sociedad de Gestión de España, el Consejo Regulador de los Vinos de Jerez y la Fundación Cruzcampo.

Este nuevo curso de la Cátedra jerezana comprende clases prácticas de baile por bulerías de Jerez y baile por

alegrías de Cádiz, a cargo de las maestras titulares, Angelita Gómez y María del Mar Moreno, respectivamente; lecciones sobre historia, teoría y estética del baile flamenco -que se imparten por vez primera, en España- por la maestra titular, Teresa Martínez de la Peña; y un seminario sobre «El Romancero y el Cante», en el que disertarán Antonio Fernández «Fosforito», Jesús Antonio Cid, Manuel Naranjo Loreto y Luis Suarez Avila, pronunciando la conferencia de clausura del curso el director de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba, Agustín Gómez.

Coincidiendo con la entrega de certificados y becas concedidas por la AIE a los mejores alumnos, se rendirá homenaje a la veterana y célebre bailaora, Trini Borrull, en un acto que tendrá por marco las Bodegas Gonzalez Byass, donde también pronunciará la conferencia de apertura, el maestro Fosforito, la noche del día 11 de septiembre. Tras la clausura, los alumnos del curso podrán asistir esa noche, a la renombrada Fiesta de la Bulería, organizada por el Ayuntamiento de Jerez, en la plaza de toros de esta ciudad.

La admisión de solicitudes finaliza el 15 de agosto. Informes:

Cátedra de Flamencología

Apartado 246

11080 Jerez de la Frontera (Cádiz)

Fax: 956 32 11 27

COLABORACIÓN CON LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE DANZA Y BAILE FLAMENCO

La Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz ha accedido a colaborar con la Asociación de Profesores de Danza Española y Flamenco (A.P.D.E.) con sede en Madrid, reconociendo a dicha asociación como enti-



dad colaboradora de la Cátedra, a todos los efectos.

Ambas instituciones trabajan, actualmente, en un proyecto para el próximo año 2001, con el que se desea dar a los estudios de baile flamenco el mayor rango posible y el reconocimiento universitario que, hasta el momento presente, no han tenido.

AYUDA DE BECAS DE A.I.E. PARA LOS CURSOS DE VERANO DE LA CÁTEDRA

Por otra parte, la Sociedad de Artistas de España, A.I.E. -Artistas Intérpretes o Ejecutantes-, ha concedido a La Cátedra de Flamencología una ayuda, para becas de sus Cursos de Verano, de trescientas mil pesetas, con motivo de la celebración del próximo XXXIII Curso Internacional de Estudios Flamencos, a celebrar del 11 al 16 de septiembre próximo.

Esta cantidad, dividida en becas, será repartida, al final del citado Curso, entre los alumnos o alumnas con mayor puntuación, en las distintas asignaturas, a juicio de los profesores de la Cátedra.

CURSO DE BAILE Y GUITARRA FLAMENCA EN AGOSTO

Para quienes no puedan acudir a Jerez, en septiembre, pueden participar, del 16 al 26 de agosto, en el Curso de Baile y Guitarra Flamenca que organiza la Escuela de Baile Flamenco «Angelita Gómez», en Jerez con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco, a cargo de las maestras Angelita Gómez, María del Mar Moreno y el guitarrista Pascual de Lorca.

Este curso comprende soleares, seguiriyas y bulerías de Jerez, en el estudio de la propia escuela organizadora, en calle Porvera, 22.

EXPOSICIONES

RECUERDOS DE LOLA FLORES

En Jerez quedó inaugurada una exposición de recuerdos de la célebre artista jerezana Lola Flores, organizada por la asociación de vecinos de la barriada Federico Mayo, con objetos procedente, en su mayoría, de la colección del que fuera gran coreógrafo y maestro de baile, Cristóbal el Jerezano, facilitados por el sobrino de este, David Mateos.

La muestra fue inaugurada por el director de La Cátedra de Flamencología, Juan de la Plata, asistiendo como invitados especiales los maestros de baile, Angelita Gómez y Tomás Torre, exponiéndose en la misma carteles, fotografías, videos, discos, abanicos, revistas y recortes de prensa, entre otros objetos que recordaban a Lola Flores, en el quinto aniversario de su fallecimiento.

PINTURAS DE MORGADO EN EL CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

En la sala de exposiciones del Palacio Pemartín, el Centro Andaluz de Flamenco colgó entre febrero y marzo, una muestra de pinturas de Manuel Martín Morgado, licenciado en bellas artes, ecijano y afincado en Jerez, en cuya obra pictórica se revela y queda patente su gran afición por el tema de los cantes y bailes flamencos.

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA DE JERÓNIMO NAVARRETE «LOS OJOS DEL FLAMENCO»

Organizada por la Fundación Teatro Villamarta, con motivo del pasado Festival de Jerez, estuvo expuesta en el Centro Andaluz de Flamenco una muestra fotográfica del artista madrileño Jerónimo Navarrete, que fue clausurada el pasado día 3 de junio.



Se trata de una magnífica colección de retratos; en las que están casi todos los flamencos actuales, que Navarrete ha titulado «Los ojos del flamenco», y en la que -según éste- ha querido huir de ciertos tópicos, para buscar, más que nada, la auténtica personalidad de cada personaje, a través de sus ojos, de su mirada, fuera de toda actuación y toda pose artística.

HONORES Y DISTINCIONES

MERCEDES GARCÍA PLATA, DOCTORA CUM LAUDE POR LA SOBONA

Nuestra colaboradora, la profesora Mercedes García Plata, de la Universidad de la Sorbona, en París, nos transmite la gozosa noticia, que compartimos, de que su tesis doctoral «El Flamenco contemporáneo, entre tradición y evolución. Camarón de la Isla (1969-1992)», leída ante el correspondiente jurado de la Sorbona París III, compuesto por los profesores Bernard Leblón, S. Sentemans, J.R. Aymes y S. Saloün, hizo que se le otorgara por unanimidad el título de Doctora cum Laude, de lo cual nos alegramos muchísimo y la felicitamos efusiva y muy cordialmente.

ANTROPOLOGÍA E HISTORIA Y ETNOGRAFÍA, EN GRANADA

El Centro de Investigaciones Etnológicas «Angel Ganivet», de la Diputación de Granada ha celebrado, entre el 24 y el 27 de mayo pasado, un symposium sobre «Antropología: Horizontes comparativos», en el que han intervenido los profesores Carmelo Lisón Tolosana, Luis Álvarez Munárriz, Fabio Dei, Leonardo Piasere, F. Zumbiehl, F. Báez-Jorge, Alessandro Lupo, Beatriz Moncó, Bernard Traidmond, José Anto-

nio González Alcantud y Ricardo Sanmartín Arce.

El mismo centro de investigaciones granadino, anuncia para los días 14, 15 y 16 de septiembre 2000, las primeras jornadas de Estudios en Historia y Etnografía Local, organizadas conjuntamente con la Junta de Andalucía, en el complejo de La Caleta y el Instituto «Padre Manjón», en horario de mañana y tarde.

Las jornadas están dirigidas a profesores de los distintos niveles educativos, incluido el universitario y también a otros investigadores y personas interesadas en dichas materias. Las solicitudes de asistencia se admitirán hasta el 8 de septiembre y tanto comunicantes, como asistentes recibirán, al final, el correspondiente certificado de asistencia y participación.

El comité científico de las jornadas lo preside honoríficamente, el académico de la Historia, Antonio Domínguez Ortiz.

UN CONSERVATORIO PARA EL FLAMENCO, EN LA CAPITAL DE ESPAÑA

A la hora de cerrar estas notas informativas, nos llegan noticias de la capital de España de que, a comienzos del mes de junio, iba a inaugurarse un Conservatorio Flamenco, impulsado por la Fundación Conservatorio Flamenco Casa Patas, en las dos plantas del edificio núm. 10 de la calle Cañizares, de Madrid, donde hace años que viene funcionando la taberna Casa Patas.

Según nos dicen sus creadores, este conservatorio nace con la vocación de cubrir el vacío existente, en dicha capital, de un centro que aglutine todas las actividades relacionadas con el flamenco y su música.



El nuevo Conservatorio Flamenco contará con biblioteca, fonoteca, y videoteca e impartirá seminarios, cursos monográficos, conferencias, presentación de libros y discos; ofreciendo además un amplio abacino de asignaturas para la formación de profesionales, en las distintas disciplinas y especialidades.

Para ello, el conservatorio contará con varias salas y aulas, así como un completo equipamiento técnico. Para cualquier tipo de información, pueden dirigirse al mismo, en calle Cañizares, núm. 10. 28012 Madrid. Tfno. y fax: 914 298 471.

LIBROS

«FRANCISCO MORENO GALVÁN»

La sentida muerte de uno de los más cualificados prohombres de la intelectualidad del flamenco, el pintor y letrista, Francisco Moreno Galván, desapareci-



do el pasado año 1999, ha hecho que sus paisanos, amigos y seguidores de La Puebla de Cazalla, agrupados en la peña que se fundó hace ahora tres años, para exaltar el buen nombre -y, desde su muerte, la memoria- del célebre pintor y autor de coplas, la Peña

Cultural Flamenca Francisco Moreno Galván, que con tanto celo y acierto preside Juan Carlos Tienda Rodríguez, hayan publicado este libro monográfico sobre tan destacada figura andaluza.

La obra, en gran formato, y profusamente ilustrada con fotografías y dibujos de Moreno Galván, contiene textos de sus amigos Manuel Barrios, Antonio García Barbeito, Alberto García Ulecia, Agustín Gómez, José Guinovart, Manuel Manzorro, Antonio Povedano, Fernando Quiñones, José María Raya, Juan Antonio Rodríguez y Juan Carlos Tienda Rodríguez.

Este importante trabajo viene a culminar la trilogía de libros dedicados al prolífico artista de La Puebla, de quien anteriormente se dieron a conocer sendos volúmenes, con sus carteles y con sus letras de flamenco, respectivamente, por iniciativa de su propia peña.

La monografía sobre Francisco Moreno Galván fue presentada el 15 de abril del presente año, con motivo de la clausura de las jornadas flamencas, a la memoria del recordado pintor y poeta morisco.

«BAILE FLAMENCO: ESTÉTICA DEL MOVIMIENTO»

POR JUAN SALIDO

Este es el libro-catálogo de la exposición de fotografías, mostradas bajo el mismo título, en la Sala Pescadería Vieja, durante el pasado Festival de Jerez.

Juan Salido, su autor, ha querido que la muestra no fuera algo pasajero y efímero y, para ello, qué mejor que vaciar la totalidad de su hermoso trabajo, en este bellissimo libro, al que ha puesto acertado y magnífico prólogo, bajo el enunciado de «Estética y poética del baile flamenco: otra mirada», el flamencólogo Angel Alvarez Caballero, crítico de flamenco de «El País».



El libro, que contiene todo el extenso trabajo gráfico de Juan Salido, artista que lleva muchos años inmerso en ese atractivo mundo del baile, también cuenta con una palabras de presentación del alcalde de Jerez, Pedro Pacheco -quien dice que Juan Salido «ha conseguido captar la esencia del baile, el espíritu del flamenco»- y otras de introducción de Juan Manuel López Benjumea, presidente de Caja San Fernando, que ha colaborado con la Delegación de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Jerez, a través de su Servicio de Publicaciones, en la excelente edición de este libro-catálogo, verdadero tesoro de la fotografía artística, aplicada al baile flamenco, captada a través de la estética del movimiento. Un trabajo serio y muy valioso, realizado con mucho amor por la fotografía y por el baile, con una categoría y un gusto exquisito, por el jerezano Juan Salido Freyre, que además de ser un gran artista es un viejo y gran aficionado al flamenco.

«FLAMENCOS DEL CAMPO DE GIBRALTAR» POR LUIS SOLER GUEVARA

Al cierre de esta edición nos llega desde Algeciras (Cádiz), la extraordinaria obra literaria y gráfica del investigador Luis Soler Guevara, titulada «Flamencos del Campo de Gibraltar», que ha editado Editorial Acento 2000 S.L. de Tarifa, con la colaboración de la Fundación Municipal de Cultura «José Luis Cano», de Algeciras, ciudad donde hace 26 años que reside este escritor malagueño, autor, entre otros trabajos, de libros dedicados a Antonio Mairena, Manolo el de Huelva y el Cojo de Málaga, en colaboración con otros investigadores. Igualmente, colaboró en la enciclopedia «La Historia del Flamenco» y seleccionó y dirigió, junto con Ramón

Soler la colección discográfica «Testimonios Flamencos», compuesta por cuarenta compactos, como obra anexa a dicha enciclopedia.

«Flamencos del Campo de Gibraltar» era un trabajo que estaba por hacer y que Luis Soler ha tardado cinco años en escribir y publicar, después de mucho investigar y conseguir la más amplia documentación al respecto, donde la ilustración gráfica tiene un papel preponderante, lo que enriquece notablemente este arduo y bien conseguido trabajo de un total de 360 páginas, en las que encontramos el retrato y la biografía de figuras como Juan el Africano, Paco de Lucía, y sus hermanos Ramón y Pepe, Macarena Andrades, Dioni Peña, Antonio Aparecida, Antonio Arenas, El Boina, Los Cafetera, Candela, Los Canela, Flores el Gaditano, El Córdoba, Corruco de Algeciras, Tío Mollino, Manitas de Plata, Juanito Maravilla, Merche, Manuel Molina, Canela de San Roque, Juan Torre y otros muchos.

El libro de Luis Soler, cuenta también con un interesante apéndice sobre las peñas flamencas del Campo de Gibraltar.

«CHANO LOBATO. EL DUENDE, LA GRACIA Y LOS DONES». VARIOS AUTORES.

Angel Alvarez Caballero, José Martínez Hernández, Antonio Parra y Manuel Ríos, son los autores en prosa de este libro sobre la singular figura del actual decano de los cantes de Cádiz, Chano Lobato, que también incluye un poema de Andrés Salóm y un testimonio de Curro Piñana, editado por Nausícaä, para Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Los trabajos reunidos en este libro tratan de demostrar la importancia de la aportación de Chano Lobato al cante



de su tierra, no solo en los más rítmicos, sino en todos los demás, pues se trata de un cantaor general, donde se reune, además, una manera clásica de entender el flamenco, como estilo de vida, una gracia personal y otros valores, cultivados por este fino artista gaditano de 72 años, admirado por muchos seguidores, al que se le ha querido rendir un merecido homenaje con este oportuno y bien editado libro.

DISCOS

«NUEVA FRONTERA DEL CANTE DE JEREZ». VARIOS.

A «El Flamenco Vive S.L.», de Madrid, hay que agradecerle esta nueva edición del título «Nueva Frontera del Cante de Jerez», premiado por la Cátedra de Flamencología, con el Nacional del Disco, en 1974, tras su primera edición por el sello RCA. y que ahora se edita en estuche de dos compactos.

Todo un acierto, la recuperación, en sus comienzos, de las voces cantaoras de los maestros del cante jerezano de hoy: Manuel Moneo, Diego Rubichi, el Nano de Jerez, Juan Moneo «El Torta», «El Garbanzo» y otros, apadrinados por la maestría incuestionable de Tío Gregorio Manuel «El Borrico», con el acompañamiento de jóvenes guitarristas que entonces empezaban y que ahora son máximas figuras: Moraito, Niño Jero, Parrilla de Jerez...

La grabación también recupera los textos que, en su primer lanzamiento, escribieron los flamencólogos Juan de la Plata y Antonio Murciano.

«JOSÉ CEPERO, EL POETA DEL CANTE» DE SONIFOLK

Otra recuperación -estamos en época de recuperaciones, más o menos acertadas- es la de los cantes del que fuera gran maestro jerezano José

Cepero, el llamado «poeta del cante», del que «Sonifolk» ha lanzado dos compactos, en un solo estuche.

Cuarenta y dos cantes se han recuperado en ambos dc's. Entre ellos, numerosos fandangos -Cepero fue, sobre todo, un gran fandanguero-, cantes de Levante, soleares, bulerías y seguiriyas, propias y del legendario Paco la Luz.

Una grabación para cabales que nos permitimos recomendar, porque encierra la mayor pureza de la tradición cantaora jerezana.

«MI AMANTE LA MALAGUEÑA», DE CURRO LUCENA

Este gran cantaor, afincado hace muchos años en Ronda, y al que hemos tenido la fortuna de escuchar en vivo, muy recientemente, es un malagueño exquisito que, además, y por si fuera poco, conoce y domina todos los demás cantes.

Como antes hicieran otros cantaores -entre ellos, Diego Clavel-, el cantaor de Lucena se ha atrevido a grabar, con gran acierto, en el mayor de los casos, una hermosa antología de viejos estilos de cantes por malagueñas, acompañado por las guitarras de Manolo Franco -en diez cortes- y por las de Román Carmona y Antonio Centenera -en dos cortes, cada uno, respectivamente-, consiguiendo hacer de «Mi Amante, la malagueña», un DC de gran categoría.

Con la colaboración de la Fundación Unicaja Ronda, Fonoruz ha editado este compacto, que contiene catorce malagueñas distintas, por los estilos del Melillo, el Canario, La Trini (2), Baldomero Pacheco, Cayetano Muriel, La Peñaranda, don Antonio Chacón (2), Manuel Torre, Gayarrito, El Perote, Maestro Ojana y la malagueña perota. Otro disco que recomendamos, para los que,



como Curro Lucena, también son amantes de la malagueña.

«POR LOS CAMINOS DEL CANTE JONDO», ALFREDO ARREBOLA CANTA A LOS POETAS DEL 27 Y A SÁNCHEZ RODRIGUEZ

Aunque grabados hace algún tiempo, hasta ahora no habían llegado a nuestra manos, tres de los últimos discos compactos del prolífico cantaor granadino, afincado en Málaga, Alfredo Arrebola, tradicional, ortodoxo y completo conocedor de todas las formas y estilos del flamenco.

En el DC titulado «Por los caminos del cante», Arrebola se hace acompañar por Martín Perea, Manuel Cano y Carlos Zárate, interpretando nanas, romances, carcelera, polo, seguiriyas, levántica, soleares, peteneras antiguas, seguiriyas, la caña, tientos, granaínas, fandangos y guajira, donde predominan las letras de Antonio Murciano y otros poetas.

Esta inclinación de Alfredo Arrebola por cantar a los poetas españoles -andaluces, en su mayoría- ha llevado a este artista, en más de una ocasión, a grabar poemas cantados, adaptados al flamenco, lo que hizo que otro poeta, Manuel Ríos Ruiz, dijera de él que era «el cantaor de los poetas».

Una vez más, lo demuestra Arrebola, dedicándole un disco, en calidad de homenaje, al que fuera gran poeta malagueño, José Sánchez Rodríguez, autor de «Alma andaluza», en 1900, cantando sus coplas por cantes de su tierra, tientos, bamberas, soleares, fandangos, etc. y, además, unas coplas por granaínas y media granaína, homenaje al poeta, originales de Antonio Sánchez Trigueros, catedrático de la Universidad de Granada, que hace la presentación del disco y ha seleccionado las coplas de Sánchez Rodríguez, que canta Arrebola, bajo el título de «Una voz de Andalucía», acompañado a la guitarra por Martín Perea.

El disco fue grabado en los estudios ACM Records S.L., de Málaga, y ha sido editado por Fonoruz, colaborando en su edición las Universidades de Granada y de Málaga.

Por último, Alfredo Arrebola, con la guitarra de Andrés Cansino, nos regala en «Luna del 27 en Cante Jondo», (ACM-Edición Fonoruz) coplas y poemas de Gerardo Diego, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa, Pedro Salinas, Alberti, Juan Rejano, Fernando Villalón, Jorge Guillén, Emilio Prados, Alexandre, Concha Méndez y Luis Cernuda.